

MER ENN ET HJERTE ELLER ET ØYE KAN HOLDE UT

En lesning av W.G. Sebalds fortelling "Paul Bereyter"

Av Olaf Haagensen

Masteroppgave allmenn litteraturvitenskap

Det humanistiske fakultet

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Veiledet av professor Arne Melberg

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2007

Sammendrag

Oppgaven presenterer en lesning av fortellingen "Paul Bereyter" av den tyske forfatteren W.G. Sebald (1944-2001), der spørsmålet om hva det innebærer å overleve og leve i skyggen av Holocaust står sentralt. Oppgaven benytter seg av to overordnede analytiske begreper, "traume" og "vitne", og argumenterer for at Sebald forsøker å yte sin hovedperson, Paul Bereyter, restitusjon for den uretten som har blitt ham begått.

Kapittel 1 kontekstualiserer Sebald innenfor den tyske etterkrigslitteraturen og viser hvordan Holocaust har vært et tema i forfatterskapet hans helt fra begynnelsen av. Spørsmålet om hvordan man bør forholde seg til Sebalds sammenvevning av fiksjon og dokumentarisme diskuteres. Dessuten pekes det på noen epistemologiske og etisk-estetiske problemstillinger knyttet til Holocaust som litterært objekt.

Kapittel 2 legger det teoretiske fundamentet for lesningene som finner sted i kapittel 3-6. Her diskuteres begrepene "traume" og "vitne" utførlig, og det vises hvilken relevans disse har for "Paul Bereyter".

Kapittel 3 tar for seg fortellingens spesielle fortellerstruktur og argumenterer for at man som leser innsettes i et vitneforhold til fortellingens hovedperson. Dette vitneforholdet forstås som essensielt for erindringsarbeidet i fortellingen.

Kapittel 4 behandler fotografiene som er innskutt i teksten. Det argumenteres for at fotografiene har en dokumentarisk funksjon, og at de kan leses som kommentarer til fortellingens tematikk. Med hjelp av Ulrich Baers bok *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* pekes det på de strukturelle likhetene mellom et traume og et fotografi, og det argumenteres for at fotografiene i fortellingen forsterker vitnerelasjonen mellom fortellingens hovedperson og leseren.

Kapittel 5 viser hvordan Bereyters traumeerfaring (også) er knyttet til et tap av hjemsted eller *Heimat*.

Kapittel 6 benytter seg av Giorgio Agambens refleksjoner over Holocaust og vitnesbyrdet, slik disse er utlagt i *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, og tester ut en hypotese om at "Paul Bereyter" reartikulerer noen tematiske og figurative strukturer fra den såkalte leirlitteraturen, det vil si litteratur om de nazistiske konsentrasjonsleirene skrevet av overlevende.

INNLEDNING: I SKYGGEN AV AUSCHWITZ	5
KAPITTEL 1: TYSKLAND, HOLOCAUST OG SEBALD	8
1.1 LITTERATUR ETTER AUSCHWITZ	8
1.2 PROBLEMET HOLOCAUST	9
1.3 HOLOCAUST I VEST-TYSK ETTERKRIGSLITTERATUR	11
1.4 LITTERATUR SOM RESTITUSJON	15
1.5 HOLOCAUST I SEBALDS FORFATTERSKAP	19
1.6 FIKSJON OG DOKUMENTARISME	22
KAPITTEL 2: VITNETS TRAUME OG TRAUMETS VITNER	25
2.1 HVORFOR "TRAUME" OG "VITNE"?	25
2.2 TRAUME	26
2.3 TRAUME SOM FORSTYRRELSE AV ERINDRINGSPROSESSEN	29
2.4 TRAUMETS STRUKTUR	30
2.5 DEN TRAUMATISKE OPPLEVELSEN	31
2.6 VITNET	33
2.7 VITNESBYRD OG FIKSJON	35
2.8 KLØFTEN MELLOM VITNE OG TILHØRER	37
2.9 SEKUNDÆRT VITNESBYRD	38
2.10 TRAUME OG VITNE – EN SELVMOTSIGELSE?	39
KAPITTEL 3: "PAUL BEREYTER" SOM ERINDRINGSARBEID	41
3.1 HISTORIE NEDENFRA	41
3.2 KOMMUNIKATIV OG KULTURELL ERINDRING	42
3.3 JERNBANEN	45
3.4 BEREYTERS TRAUME OG TRAUMET I S.	47
3.5 DEN TERAPEUTISKE SAMTALESITUASJONEN	50
3.6 HOLOCAUST SOM EN VITNELØS HENDELSE	51
3.7 RESTITUSJONEN AV PAUL BEREYTER	53
KAPITTEL 4: TRAUMATISKE FOTOGRAFIER, FOTOGRAFISKE TRAUMER	56
4.1 DE UMULIGE BILDENE	56
4.2 IDENTIFIKASJON GJENNOM VISUALISERING	59
4.3 FOTOGRAFIER SOM LIVSFORTELLING	60
4.4 JERNBANEFOTOGRAFIET	62
4.5 <i>WEHRMACHT</i> -FOTOGRAFIENE	66
4.6 DET FOTOGRAFISKE BILDEFORBUDET	73
KAPITTEL 5: DET TRAUMATISKE HJEMSTEDET	76
5.1 TYSK TVERS IGJENNOM	76
5.2 OM BEGREPET " <i>HEIMAT</i> "	77
5.3 JERNBANEN SOM SYMBOL FOR <i>HEIMAT</i> -TAP	78
5.4 BEREYTERS <i>HEIMATKUNDE</i>	80
5.5 EKSIL I EGET LAND	81
5.6 UNHEIMLICHE HEIMAT	84
5.7 "PAUL BEREYTER" OG "DER SANDMANN"	86
5.8 BEREYTERS INDRE <i>HEIMAT</i>	89
KAPITTEL 6: GRÅSONENS VITNE	91
6.1 MEDUSAS BLIKK	91
6.2 PROSESSEN MOT PAUL BEREYTER	92
6.3 LOV OG MORAL	93
6.4 GRÅSONEN	95
6.5 <i>DER MUSELMANN</i>	97

6.6 GJENGANGEREN PAUL BEREYTER	99
6.7 Å SE MEDUSA	100
6.8 BEREYTERS APOSTROFE	103
AVSLUTNING: VITNER FOR VITNET	106
LITTERATUR	109

Warum begeht man Selbstmord? Weil man die nächste Stunde, die nächsten fünf Minuten nicht mehr erleben will, nicht mehr erleben *kann*. Plötzlich ist man am toten Punkt, am Todespunkt. Die Grenze ist erreicht – kein Schritt weiter! Wo ist der Gashahn?

Klaus Mann (1984: 464)

INNLEDNING: I skyggen av Auschwitz

I denne oppgaven leser jeg ”Paul Bereyter” fra boken *Die Ausgewanderten* (1992) av W.G. Sebald (1944-2001) som en fortelling om hva det innebærer for en tysker med jødiske aner å ha overlevd og leve i skyggen av Holocaust¹. Med dette som utgangspunkt undersøker jeg hvilke fortellertekniske strategier som tas i bruk i fortellingen. Min overordnede påstand er at fortellingen, forstått som et vitnesbyrd, forsøker å yte restitusjon for den uretten som ble begått mot hovedpersonen, Paul Bereyter, spesielt og de tyske jødene mer generelt. Begrepet ”restitusjon” har jeg lånt fra Sebalds essay ”Ein Versuch der Restitution” der han hevder at det finnes mange former for skriving, men at det bare er den litterære som kan ha en gjenopprettende effekt. Litteraturen kan dvele ved historiens ofre og på den måten gi en – i hvert fall symbolsk – form for kompensasjon for den urett som har blitt begått.

Fortellingen handler om hvordan en navnløs forteller, sannsynligvis mot slutten av 1980- eller begynnelsen av 1990-tallet, reiser tilbake til hjembyen S. for å undersøke omstendighetene omkring selvmordet til sin gamle folkeskolelærer Paul Bereyter. Undersøkelsene avdekker at Bereyters far under naziregimet ble klassifisert som en såkalt ”Halbjude” (Sebald 1993a: 74)², noe som etter den nazistiske logikken gjorde Bereyter til en ”Dreiviertelarier” (74). Videre oppdager fortelleren at Bereyters foreldre mistet livet under jødeforfølgelsene som nazistene initierte over hele Tyskland på 1930-tallet, og at Bereyters store kjærlighet, jødiske Helen Hollaender, ble deportert og gikk til grunne et sted i det store systemet av konsentrasjons- og tilintetgjørelsesleire. På grunn av sin status som ”Dreiviertelarier” ble ikke Bereyter deportert, men måtte tjenestegjøre i den tyske hæren, *Wehrmacht*, krigen igjennom. Ved krigens slutt flyttet Bereyter tilbake til S. og gjenopptok jobben som lærer. Bereyter ble boende i S. frem til pensjonsalder da han flyttet mer eller mindre permanent til Yverdon i Sveits, hvor han tilbrakte de siste årene

¹Historikerne strides om hvordan den historiske hendelsen Holocaust skal avgrenses. Jeg skal ikke gå inn i denne diskusjonen, men bare slå fast at det i denne oppgaven er formålstjenelig med en ganske vid definisjon av begrepet: nazistenes forfølgelse og utryddelse av de europeiske jødene i perioden 1933-45. Også begrepet ”Holocaust” er omstridt. I forordet til *Jødehat. Antisemittismens historie fra antikken til i dag* skriver Trond Berg Eriksen, Håkon Harket og Einhart Lorenz: ”Til tross for at argumentene mot å anvende begrepet Holocaust er gode – *holokauston* er gresk for religiøst brennoffer – har vi valgt å følge eksempelet fra *The Holocaust Encyclopedia* og holde fast ved det fordi det er så innarbeidet i dagligtale og forskningslitteratur.” (Eriksen m.fl. 2005: 10-11) Jeg slutter meg til denne begrunnelsen.

²Alle henvisninger til ”Paul Bereyter” er heretter gitt bare med sidetallet i parentes.

av sitt liv sammen med den nære venninnen Lucy Landau. I en alder av 74 år begikk Bereyter selvmord ved å legge seg på jernbanesporet utenfor S.

Jeg benytter meg av to overordnede begreper i lesningen: ”traume” og ”vitne”. Disse begrepene er valgt fordi det i fortellingen flere ganger antydes – i et språk som ligger tett opptil det man finner innenfor traumeteorien – at Bereyters skjebne har å gjøre med det han så og opplevde, eller var vitne til, under naziregimet. I tillegg til at fortellingen selv synes å invitere til en bruk av ”traume” og ”vitne” som analyseverktøy, dreier det seg om begreper som ikke bare i løpet av de 15-20 siste årene har blitt teoretisert innenfor litteraturvitenskapen, men som også dukker opp i forskningslitteraturen om Sebalds forfatterskap. Ved å ta disse begrepene konsekvent i bruk på en fortelling der traume- og vitneerfaringen har fått relativt lite oppmerksomhet³ og ved å utvikle dem til tankefigurer (ikke kun benytte meg av dem i den tematiske analysen), håper jeg å vise at disse begrepene har et potensial som ikke har blitt forløst i Sebald-forskningen. Siden forskningslitteraturen om Sebald fortsatt er forholdsvis liten og det allerede finnes gode sammenfatninger av denne,⁴ har jeg valgt å ikke bruke plass på et rent resepsjonskapittel og i stedet referere til forskningslitteraturen fortløpende i teksten der det er relevant.

I stedet for å skrive én lang, sammenhengende lesning har jeg valgt å nærme meg fortellingen fra fire forskjellige innfallsvinkler. På denne måten håper jeg å vise hvordan ”traume”- og ”vitne”-begrepet kan relateres til mange ulike aspekter, tematiske så vel som tekstlige, ved fortellingen. Disse fire gjennomgangene utgjør til sammen min lesning av ”Paul Bereyter”. I tillegg til traume- og vitneteorier har jeg eklektisk trukket inn annen teori og litteratur der det har kunnet styrke og supplere mine poenger.

I oppgavens første kapittel tar jeg for meg Holocausts plass i Sebalds forfatterskap og Holocaust som et tema i den vest-tyske etterkrigslitteraturen. Jeg diskuterer også forholdet mellom fiksjon og dokumentarisme i Sebalds forfatterskap siden dette er et sentralt moment i resepsjonen. Dessuten peker jeg på noen epistemologiske og etisk-

³Christina M.E. Szentivanyi anlegger et perspektiv på ”Paul Bereyter” som ligner på mitt i artikkelen ”W.G. Sebald and Structures of Testimony and Trauma: There are Spots of Mist That No Eye can Dispel” (Szentivanyi 2006: 351-363). Selv om Szentivanyi har flere gode poenger, poenger som jeg tar med inn i min lesning, er artikkelen hennes kort og langt fra uttømmende.

⁴Se for eksempel J.J. Longs essay ”W.G. Sebald: A Bibliographical Essay on Current Research” (Long 2007: 11-31).

estetiske problemstillinger knyttet til Holocaust som vil bli berørt under lesningen av ”Paul Bereyter”.

I andre kapittel diskuterer jeg begrepene ”traume” og ”vitne” og legger det teoretiske grunnlaget for bruken av disse i lesningen.

Jeg nærmer meg fortellingen som et stykke kulturelt erindringsarbeid i oppgavens tredje kapittel og viser hvordan jernbanen i ”Paul Bereyter” fungerer som et symbol for tilintetgjørelsen av jødene og Bereyters traume. Dessuten viser jeg hvordan fortellingen innsetter leseren som et vitne ved at fortellerstrukturen drar veksler på det historiefaglige vitnesbyrdintervjuet.

I fjerde kapittel tar jeg for meg fotografiene i fortellingen og viser hvordan bruken av disse (paradoksalt nok) kan relateres til et ”avbildningsforbud”, det vil si til en etisk-estetisk refleksjon over hvordan en kunstnerisk tilnærming til Holocaust bør foregå. Jeg diskuterer også hvordan de ulike fotografiene i fortellingen fungerer henholdsvis dokumentarisk, tematisk og/eller som elementer som innsetter leseren i en vitneposisjon.

Jeg diskuterer hvordan Bereyters traume (også) er knyttet til hans tap av hjemland (*Heimat*) i oppgavens femte kapittel, og jeg oppretter en intertekstuell forbindelse til E.T.A. Hoffmanns novelle *Der Sandmann* (1817). Dessuten argumenterer jeg for at Bereyters spesielle form for undervisning, hans *Anschauungsunterricht*, kan tolkes som et indirekte vitnesbyrd.

I det sjette kapittelet tester jeg ut en hypotese om at ”Paul Bereyter” kan sies å reartikulere noen tematiske og figurative strukturer som man finner i den såkalte leirlitteraturen, det vil si litteratur om livet i de nazistiske konsentrasjonsleirene skrevet av overlevende. Ved hjelp av Giorgio Agambens refleksjoner over Holocaust og vitnesbyrdet, slik disse er utlagt i *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, forsøker jeg å påvise noen strukturelligheter mellom Sebalds *Wiedergänger*-figur i ”Paul Bereyter” og Agambens *Muselman*-begrep. Slik vil jeg vise at Sebalds fortelling berører noen av de helt grunnleggende aspektene ved Holocaust som historisk og litterært objekt.

KAPITTEL 1: Tyskland, Holocaust og Sebald

1.1 Litteratur etter Auschwitz

En oppgave som tar mål av seg å si noe om et litterært verk som tematiserer Holocaust og er skrevet av en tysk forfatter, må på et eller annet vis forholde seg til Theodor W. Adornos berømte påstand om at det er barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz. Adornos tese, som har dominert den litterære diskusjonen av Holocaust i Tyskland, stammer fra essayet "Kulturkritik und Gesellschaft" fra 1951 og lyder i sin sammenheng:

Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. (Adorno 1995a: 49)

I årene som fulgte, vendte Adorno tilbake til denne tesen i flere essays og kommenterte og korrigerte den.⁵ Jeg skal ikke forsøke å oppsummere verken "Kulturkritik und Gesellschaft", debatten essayet utløste eller hvordan tesen føyer seg inn i en større refleksjon omkring Holocausts betydning sett i lys av det moderne (og forfeilede) opplysningsprosjektet, men bare henvise til germanisten Axel Dunker som påpeker at den litterære reaksjonen på Adornos tese kan deles i to hovedgrupper (Dunker 2003: 11). Den ene gruppen har fortolket tesen som et forbud mot litterær fremstilling av Holocaust, uten at den generelle virkningen på litteraturen av et slikt forbud har blitt drøftet på en skikkelig måte, ifølge Dunker. Den andre gruppen – som jeg med denne oppgaven slutter meg til – har valgt den stikk motsatte tilnærmingen og gjort de litterære fremstillingene av Holocaust som faktisk finnes til sitt studieobjekt. Når det er sagt, må jeg også påpeke at det vil være relevant å trekke inn i lesningen de overordnede etisk-estetiske problemene knyttet til Holocaust, og at Adornos tese også kan leses som en refleksjon over Holocausts status som en historisk hendelse som unndrar seg språkliggjøring og motsetter seg litterær behandling.

⁵I *Negative Dialektik* heter det for eksempel: "Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben." (Adorno 1995b: 57)

1.2 Problemet Holocaust

Hvordan skal man forstå den historiske hendelsen Holocaust? Anette Storeide påpeker at jødeutryddelsene er ”blitt fortolket som et sivilisasjonsbrudd, et sivilisasjonssammenbrudd og et brudd på historiens kontinuerlige forløp” og at slike ”fortolkninger om brudd og sammenbrudd kan føre til en krise for fortellingen.” (Storeide 2007: 17) Hun karakteriserer nazitiden, ”spesielt med andre verdenskrig og nazistenes omfattende system av konsentrasjons- og tilintetgjørelsesleirer”, som ”en overordnet traumatisk erfaring.” (Storeide 2007: 17) Jeg skal ikke gå inn på de mange forskjellige oppfatningene av hva denne krisen for fortellingen eller denne overordnede traumatiseringen innebærer. I stedet vil jeg bare konstatere at det er utbredt enighet om at Holocaust utgjør en historisk hendelse som motsetter seg integrering i de overgripende historiske narrativene man opererer med.

På grunn av folkemordets størrelsesorden, omfang og unike karakter kan man også snakke om et epistemologisk og hermeneutisk problem ved Holocaust. Jean-Francois Lyotard spissformulerer dette problemet på følgende måte:

You are informed that human beings endowed with language were placed in a situation such that none of them is now able to tell about it. Most of them disappeared then, and the survivors rarely speak about it. When they do speak about it, their testimony bears only upon a minute part of this situation. How can you know that the situation itself existed? That it is not the fruit of your informant's imagination? Either the situation did not exist as such. Or else it did exist, in which case your informant's testimony is false, either because he or she should have disappeared, or else because he or she should remain silent ... To have "really seen with his own eyes" a gas chamber would be the condition which gives one the authority to say that it exists and to persuade the unbeliever. Yet it is still necessary to prove that the gas chamber was used to kill at the time it was seen. The only acceptable proof that it was used to kill is that one died from it. But if one is dead, one cannot testify that it is on account of the gas chamber. (Lyotard, sitert etter Agamben 2002: 34-35)

Lyotards argumentasjon må ikke forstås som historisk revisjonisme, men heller som en påpekning av et vesentlig problem knyttet til erindringen av Holocaust. Flertallet av fangene i de nazistiske konsentrasjons- og tilintetgjørelsesleirene overlevde ikke, og de overlevende ble påført fysiske og psykiske skader som har vanskeliggjort en vanlig erindringsprosess. Videre kan Holocaust sies å kretse rundt et tomrom, i den forstand at ingen av de millionene som ble sendt i gasskamrene kan vitne om det. Primo Levi setter

fingeren på det samme problemet som Lyotard når han hevder at de virkelige vitnene til Holocaust ikke er de overlevende, men de døde (Levi 1988a: 64). Å konseptualisere Holocaust som en historisk hendelse kjennetegnet av et ”tomrom” eller et ”usynlig sentrum”, må ikke forstås som et forsøk på å diskvalifisere de førstehåndsskildringene som eksisterer fra leirene. Det handler heller om å ta inn over seg de vanskelighetene som er forbundet med fremstillingen av jødeutryddelsene, uavhengig av om fremstillingen er av historisk, erindringsmessig, litterær eller kunstnerisk art. Disse vanskelighetene har ikke å gjøre med manglende kunnskap – man vet så altfor godt hva som foregikk i de nazistiske gasskamrene – men heller at det synes som en umulig oppgave å forme denne kunnskapen om til en meningsfylt helhet. Historikeren Saul Friedländer oppsummerer dette problemet kort og konsist: ”Drei Dekaden haben unser Wissen über jene Ereignisse [jødeutryddelsene] vermehrt, aber nicht unser Verstehen. Die Perspektive ist heute nicht klarer, das Verständnis nicht tiefer als unmittelbar nach dem Krieg.” (Friedländer, sitert etter Koch 1999: 298)

Ifølge Gertrud Koch utgjør en slik splittelse mellom kunnskap (epistemologi) og forståelse (hermeneutikk) en fare for fiktive – i betydningen litterære og kunstneriske – fremstillinger av Holocaust, fordi disse har en tendens til nettopp å forme kunnskapen om til en meningsfylt enhet:

Wenn im Medium Fiktion das Verstehen dem Wissen übergeordnet wird, dann mag das ganze Referenzsystem bedroht sein. Diese Obsession von Details, Geschichten, Schließungen und Stasis in der Fiktion schneidet jeweils eine perspektivische Sicht aus, die als ein Symbol für das Ganze dient. So zerfällt die Monstrosität des Gesamtereignisse in Fragmente, unsere Wahrnehmung wird durch ein Schlüsselloch geführt. Durch diese Teilsicht setzen wir ein Gesamtbild zusammen, – entsprechend unserem eigenen emotionalen Vermögen und unserer Bedürfnis nach Trost. (Koch 1999: 301)

Kochs videre diskusjon tar for seg Steven Spielbergs film *Schindler's List* (1993) og tegneserien *Maus* (1973/1986) av Art Spiegelman og dreier seg primært om visuelle fremstillinger av Holocaust. Et av hennes poenger er imidlertid relevant for ”Paul Bereyter” siden Sebald inkorporerer fotografier i teksten og fordi visuelle kontra diskursive fremstillinger utgjør et tematisk omdreiningspunkt i fortellingen. Koch henviser til psykoanalytikeren Guy Rosolato som hevder at filmopplevelsen har å gjøre

med en iver hos tilskuerne etter å se ting som man vanligvis ikke får se (Koch 1999: 304). En visualisering av det ikke-sette/det som ikke lar seg se er – i hvert fall når det gjelder Holocaust – ikke et harmløst foretagende:

Das "Ungesehene / Unsehbare" verbleibt im Bereich paranoider Phantasmen: Wir umkreisen es mit unseren Imaginationen; Vergangenheit im allgemeinen gehört zu den Gespenstern, die uns verfolgen, die jedoch unterschiedliche Stufen auf einer Skala einnehmen. Es gibt viele Dinge aus der Vergangenheit, die ich rekonstruieren kann, um sie authentischer erleben zu können, wenn ich dabei auch auf einer experimentellen Ebene verbleibe: tote Sprachen, alte Rezepte, antike Möbel, altertümliche Architektur sind zumindest auf einer gewissen Ebene rekonstruierbar. Aber der Massentod in einer Gaskammer, die psychische Zerstörung und der physische Tod können nicht gesehen werden. Sie bleiben ein Gespenst unseres Vorstellungsvermögens und verbinden uns dergestalt mit dem Tod. (Koch 1999: 305)

På bakgrunn av historisk materiale og kunnskap kan man rekonstruere et gasskammer, men dette bringer en ikke noe nærmere, ei heller bidrar det til noen forståelse av, hva som foregikk innenfor veggene. Massedøden i et gasskammer lar seg ikke rekonstruere, de menneskelige lidelsene lar seg ikke forstå. På dørterskelen til gasskammeret må den historiske, erindringsmessige, litterære og kunstneriske rekonstruksjonen stoppe opp. Hit, men ikke lenger. Den (vest-)tyske litterære bearbeidningen av Holocaust har bare i sjeldne tilfeller beveget seg helt frem til gasskamrene, men dette må – som vi skal se – tilskrives sosiale og politiske faktorer heller enn etisk-estetisk refleksjon.

1.3 Holocaust i vest-tysk etterkrigslitteratur

Når man reflekterer over en litterær tekst som behandler Holocaust og er ført i pennen av en tysk forfatter – for eksempel "Paul Bereyter" – er det av avgjørende betydning å ta innover seg *når* den ble skrevet. I Tyskland hadde Holocaust nemlig ingen sentral plass verken i den offentlige debatten eller i litteraturen de 10-15 første årene etter krigen. Ifølge historikeren Jeffrey Herf bør ikke det overraske noen med tanke på situasjonen i Tyskland ved krigens slutt:

In May 1945, the country was in ruin. Entire cities had been destroyed. Millions had little idea how they would eat or provide themselves with elementary shelter. Due to a mixture of terror and ideology, compulsion and willing devotion, the Germans supported and fought for and with the Nazi

regime to the bitter end. The Nazi party had a membership, in May 1945, of about seven million people. About 90,000 Germans were indicted by the Allies for war crimes in 1945-1946. Many more had grounds for rational fear of further indictments. Others wanted to get out of Allied internment camps, where thousands of Nazi regime officials were held, or sought to prevent friends and relatives from being caught up in a postwar judicial reckoning. The majority, without direct involvement in crimes, wished to avoid truths about the country's criminal past, and [...] they had deaths of their own relatives and friends to mourn. (Herf 2002: 10-11)

Det er først på 1970-tallet at Holocaust ble en uomgjengelig bestanddel i den tyske erindringen om nazitiden (Herf 2002: 15).

Litteraturforskeren Ernestine Schlant hevder at den vest-tyske⁶ litteraturen mellom 1945 og 1989 i sin behandling av jødeutryddelsene har vært "a literature of absence and silence contoured by language." (Schlant 1999: 1) Forbrytelsene mot de tyske og europeiske jødene har ligget som en resonansbunn, men bare i liten grad blitt tematisert direkte: "[T]his silence is not a uniform, monolithic emptiness. A great variety of narrative strategies have delineated and broken these contours, in a contradictory endeavor to keep silent about the silence and simultaneously make it resonate." (Schlant 1999: 1) Innenfor rammene av denne oppgaven har jeg ikke mulighet til å behandle disse narrative strategiene uttømmende. Bemerkningene som følger under er bare ment å skissere opp noen av de viktigste linjene i det litterære etterkrigslandskapet.

Den vest-tyske litteraturen fra det første tiåret etter krigens slutt beskriver Schlant på følgende måte: "Early postwar literature, whether as 'literature of the rubble' [*Trümmerliteratur*] or on its quasi-mystical journey, focused predominantly not on the Nazi atrocities but on the wartime and postwar travails of the German population." (Schlant 1999: 24) Stillheten omkring jødenes skjebne karakteriserer hun som illevarslende (Schlant 1999: 24).

Litteraturen mot slutten av 1950-tallet var preget av samfunnskritikk ledet an av prominente forfattere som Günther Grass, Martin Walser og Heinrich Böll. Kritikken rettet seg først og fremst mot det som ble oppfattet som et kontinuitetsforhold mellom

⁶Jeg begrenser meg til den vest-tyske litteraturen, det vil si litteratur skrevet i de områdene av Tyskland som i årene umiddelbart etter krigen var kontrollert av USA, Storbritannia og Frankrike, og som fra 1949 utgjorde BRD (Bundesrepublik Deutschland), hvor Sebald levde frem til han flyttet utenlands. Holocaust hadde heller ingen sentral plass i litteraturen som ble skrevet i DDR (Deutsche Demokratische Republik), men dette av helt andre grunner enn de jeg skisserer opp for BRD. Se for eksempel Herf 2002: 9-31.

naziregimet og den vest-tyske staten. Det faktum at personer som hadde vært sentrale i naziapparatet også innehadde viktige posisjoner i det nye systemet førte til at man anklaget myndighetene for ikke å ha tatt et oppgjør med fortiden (Schlant 1999: 52).

Det var først på 1960-tallet at stillheten omkring Holocaust begynte å slå sprekker. Da inntok en ny forfattergenerasjon den litterære scenen, og flere store rettsprosesser brakte de nazistiske forbrytelsene for fullt inn i offentligheten, deriblant rettsaken mot Adolf Eichmann (1961) og Auschwitz-rettssakene (1963-65). Frem til da hadde det vært et sterkt fokus på nazifortiden i Vest-Tyskland, men forfølgelsen og utryddelsen av jødene hadde blitt viet lite oppmerksomhet. Nytt historisk materiale førte til en særlig oppblomstring av såkalt dokumentarteater med kjente stykker som *Der Stellvertreter* (1963) og *Soldaten* (1967) av Rolf Hochhuth, Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) og Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965). Noen av dokumentarstykkene fra denne perioden tar opp tyskernes ansvar for Holocaust (*Die Ermittlung* bygger for eksempel på transkripsjonene fra Auschwitz-rettssakene), men ofte beveger de seg bort fra dette temaet. *Der Stellvertreter* handler for eksempel om hvordan paven unnlot å intervenere på vegne av jødene under krigen, og *In der Sache J. Robert Oppenheimer* er det atombombens far og hans moralske kvaler som er temaet, mens *Soldaten* tar opp den allierte bombingene av Tyskland. Holocaust som en særegen historisk hendelse havnet ofte i bakgrunnen: "In blurring the focus on German criminality, these plays invited and silently encouraged a comparative outlook in which crimes against humanity were seen as non-unique and to that degree softened condemnation of the perpetrators." (Schlant 1999: 53)

Nazifortiden var sannsynligvis det viktigste temaet i det vest-tyske student-opprøret, som nådde sitt høydepunkt i overgangen fra 1960- til 1970-tallet. Men heller ikke i studentenes angrep på foreldregenerasjonen ble Holocaust og dets ofre hovedanliggendet:

Furious attacks on the parent generation were meant to demonstrate that one was not like the parent and was therefore released from a heinous past. This shortcut avoided any true confronting of the past and its legacy and any concern for the victims; it was motivated not by sorrow and shame but by rage and despair [...]. (Schlant 1999: 82)

Studentopprørets venstreradikale teorigrunnlag førte dessuten til at nazismen primært ble forstått som en utvekst av kapitalismen, og følgelig ble oppmerksomheten forskjøvet fra naziregimet som et særegent historisk fenomen og mot de fascistoide elementene i det vest-tyske samfunnet spesielt og den kapitalistiske samfunnsorganiseringen generelt.

Da studentopprøret ebbet ut, minsket også de litterære frontalangrepene på etablissementet, ifølge Schlant, og litteraturen tok i stedet en selvbiografisk vending. I andre halvdel av 1970-årene vokste det frem en såkalt *Väterliteratur*, hvor identitet og forholdet til foreldrene generelt, og fedrene spesielt, var det sentrale temaet (Schlant 1999: 85). Til tross for at foreldrenes forbrytelser var et uomgjengelig element i den selvbiografiske utforskningen, ble jødernes skjebne heller ikke i disse bøkene et viktig anliggende i seg selv:

The novels as fictionalized autobiographies approach the Holocaust subjectively, through the narrators' attempts at conversations with their elders. But in almost all the situations depicted in these novels Jews are peripheral. The narrators see no inconsistency in attacking the parent for his role, no matter how grand or innocuous, in the Nazi regime and simultaneously *not* referring to the atrocities committed by the Nazi regime. [...] Most of the authors allow the parent generation to speak for itself; thus, the authors repeat the clichés and evasive euphemisms that served their elders to justify, diminish, circumvent, or deny their accommodation to the Nazi regime. (Schlant 1999: 92)

Et likhetstrekk mellom alle tilnæringsstrategiene til den nazistiske fortiden som jeg har redegjort for over er at de jødiske ofrene enten er fraværende eller at de gis en perifer posisjon. Ifølge Schlant er det først på 1990-tallet og med utgivelsen av Sebalds *Die Ausgewanderten* at man i den tyske litteraturen kan identifisere et genuint sorgarbeid over forfølgelsen og utryddelsen av jødene⁷ (Schlant 1999: 19).

Dunker hevder at hvis man skal studere nyere tysk litteratur som tematiserer Holocaust, må man ta med i lesningen den stillheten omkring jødeutryddelsene som jeg med hjelp av Schlant har skissert over. På 1940- og 1950-tallet var denne stillheten så

⁷ Schlant gir Sebald følgende plass i (Vest)-Tysklands litterære resepsjon av Holocaust: "In *The Emigrants*, W.G. Sebald looks for common elements in the lives of uprooted and alienated people. He begins to mourn the destruction of Jews in Germany – a unique achievement in German literature – and gives voice to the culture and the lives that were destroyed. Here, the language of silence is broken and a long-delayed melancholy emerges." (Schlant 1999: 19)

trykkende, ifølge Dunker, at den kan karakteriseres som en fortrenkning (Dunker 2003: 12). Fra slutten av 1970-tallet mener Dunker å kunne identifisere en litteratur som på indirekte vis beskjeftiger seg med og innreflekterer denne fortrenkningen:

Es gibt [...] ab diesem Zeitpunkt eine Literatur, die sehr wohl vor dem Hintergrund von Auschwitz zu verstehen ist, ohne daß dieser Bezug ins Zentrum des Textes oder teilweise auch überhaupt nur an die Textoberfläche geführt würde. Dieses Abdrängen in den Subtext [...] ist in diesen Texten Teil der ästhetischen Antwort auf Auschwitz. (Dunker 2003: 12)⁸

En av de forfatterne som Dunker trekker frem i denne sammenhengen, er Sebald. Med valget av "traume" som et av mine analysebegreper er det vel mer enn antydning at jeg mener Dunkers tese stemmer. Jeg mener dessuten at man finner en refleksjon over det Koch karakteriserer som "[d]as 'Ungesehene/Unsehbare'" ved Holocaust i Sebalds litteratur (noe som vil bli tydelig i min lesning av "Paul Bereyter"). Videre tror jeg at den politisk-sosiale siden ved Holocaust i etterkrigs-Tyskland som Dunker peker på og den etisk-estetiske siden Koch peker på ved Holocaust som historisk hendelse står i forbindelse med hverandre. Sebald har imidlertid i flere essayer selv tematisert den tyske fortrenkningen av jødeutryddelsene og diskutert Holocaust som et litterært problem. Derfor tror jeg det er hensiktsmessig å gå litt nærmere inn på to av disse essayene for å forstå Sebalds forhold til det historiske materialet som ligger til grunn for fortellingen "Paul Bereyter".

1.4 Litteratur som restitusjon

I essayet "Ein Versuch der Restitution", som ble offentliggjort i forbindelse med åpningen av litteraturhuset i Stuttgart, skriver Sebald: "Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution." (Sebald 2003a: 248) Litteraturen har en, om ikke helbredende, så i hvert fall lindrende effekt. Litteraturen kan – på papiret, i skrift – gjeninnsette en rett som har blitt slått i stykker. Ved å referere til en linje Friedrich Hölderlin i sin tid skrev da han ankom Stuttgart – "Nimm freundlich den Fremdling mir auf" (Sebald 2003a: 245) – antyder Sebald at litteraturen kan fungere

⁸Denne litteraturen er ikke noe særtysk fenomen. I tillegg til en rekke tyske og østerrikske forfattere tar Dunker for seg amerikanske Raymond Federman, franske Georges Perec og spanske Jorge Semprun.

som en lomme i historien hvor imøtekommenhet og forsoning mellom mennesker dyrkes, en lomme hvor det sørges over de enkelte ofrene for urett.⁹

Hvis litteraturen besitter et slikt potensial som Sebald her skisserer opp, melder spørsmålet seg om hvordan litteraturen skal utformes for faktisk å kunne yte restitusjon. Hvilke litterære strategier må forfatterne ta i bruk? I det tidligere essayet ”Konstruktionen der Trauer. Günther Grass und Wolfgang Hildesheimer” (1983) har Sebald gitt et svar på dette spørsmålet. Han åpner med å henvise til den sosialpsykologiske klassikeren *Die Unfähigkeit zu trauern* fra 1967 hvor ekteparet Alexander og Margarete Mitscherlich tegner opp et dystert bilde av det vest-tyske etterkrigssamfunnet.¹⁰ De beskriver et folk – og for å understreke sin egen tilhørighet til dette folket, skriver de konsekvent ”vi” – som i 1945 brøt fullstendig med fortiden og siden ikke har sett seg tilbake. Naziårene, som burde være ”das brennendste aller Erkenntnisprobleme” (Mitscherlich 1977: 19), beskjeftiger man seg lite med, og heller ikke nyordningen av samfunnet synes å vekke noe særlig engasjement, ifølge Mitscherlich’ene. Bruddet med fortiden forstår Mitscherlich’ene som en kollektiv, psykologisk forsvarsmekanisme. Skyld- og skamfølelsen som tyskerne – det kollektive, tyske vi’et – følte overfor naziregimet var for overveldende til at de klarte å ta den inn over seg, noe som førte til at fortiden ubevisst ble fortrent og fordreid. Tyskerne anerkjente ikke landets forbrytelser, men betraktet tvert imot seg selv som ofre.

At det finner sted en slik forvrengning av historien i tiden like etter en kollektiv katastrofe av det omfanget som tyskerne hadde vært igjennom mellom 1933 og 1945, er ikke unormalt, ifølge Mitscherlich’ene. Det blir imidlertid et alvorlig problem for samfunnet når en slik forvrengning fortsatt gjør seg gjeldende så lenge som 20 år senere: ”Problematisch ist erst die Tatsache, daß – infolge der Derealisation der Naziperiode – auch später keine adäquate Trauerarbeit um die *Mitmenschen* erfolgte, die durch unsere Taten in Massen getötet wurden.” (Mitscherlich 1977: 35) I årene etter andre verdenskrig tok ikke tyskerne fatt på det sorgarbeidet som Mitscherlich’ene etterlyser, men på

⁹Ernestine Schlant synes å mene at nettopp dette er den fremste kvaliteten ved *Die Ausgewanderten* når hun skriver: ”[...] Sebald’s book keeps alive the memory of people and a culture destroyed. In this sense, it is a book of remembrance and mourning and the process of writing the book (which is itself part of the story of the book) can be considered a labor of mourning, an act of atonement, and a restitution of individuality.” (Schlant 1999: 233)

¹⁰Schlant legger også *Die Unfähigkeit zu trauern* til grunn for sin analyse av den vest-tyske etterkrigslitteraturen (Schlant 1999: 11-14).

gjenoppbyggingen av landet i stedet. De politisk utmattede tyskerne vendte seg ikke mot sitt nye demokrati for å bearbeide den totalitære fortiden, men mot den nye, eksplosive økonomien, *das Wirtschaftswunder*. Man bygget imidlertid ikke bare fabrikker og boligblokker, men også en ny, kollektiv selvfølelse, en ny identitet, og denne identiteten hadde ikke plass til fortiden. Tyskerne så mot fremtiden, fortiden husket de bare svært selektivt, noe som ifølge Mitscherlich'ene førte til at visse mentale mønstre fra nazitiden ble videreført, til tross for at tyskerne jobbet så iherdig med å fjerne seg fra sin egen historie.¹¹

Ifølge Sebald lar den på alle måter utilstrekkelige behandlingen av nazitiden seg best avlese i litteraturen som ble skrevet av den nye vest-tyske republikkens representative forfattere – for eksempel Heinrich Böll, Alfred Andersch¹² og Hans Werner Richter – i de ti, femten første årene etter krigens slutt: ” – Egozentrische Larmoyanz und eine eher zu kurz zielende Kritik an der neuen Gesellschaft stellen zum Beispiel in vielen Romanen der fünfziger Jahre das Surrogat für die Beschäftigung mit dem, was anderen von uns widerfuhr.” (Sebald 2003b: 103)¹³ Myten om den gode tyskeren, han som ikke hadde noe annet valg enn tålmodig å avfinne seg med situasjonen, utbres i denne litteraturen, og det opprettes også et apologetisk (og kunstig) skille mellom passiv motstand og passiv deltagelse under naziregimet:

Eine Konsequenz davon ist, daß in der Mehrzahl der literarischen Werke der fünfziger Jahre, die nicht selten verbrämt sind mit einer Liebesgeschichte, in der ein braver Deutscher und ein polnischer oder jüdisches Mädchen einander ”begegnen”, die belastete Vergangenheit weniger emotional als sentimental ”aufgearbeitet” und zugleich angelegentlich und erfolgreich vermieden wird [...], Näheres über die Opfer des faschistischen Systems in Erfahrung zu bringen. (Sebald 2003b: 105-106)

¹¹At tyskerne ”likviderte” sin egen fortid gjennom gjenoppbyggingen av landet vender Sebald ofte tilbake til i intervjuer og essays. I essayet ”Luftkrieg und Literatur” skriver han for eksempel: ”Der inzwischen bereits legendäre und, in einer Hinsicht, tatsächlich bewundernswerte deutsche Wiederaufbau, der, nach den von den Kriegsgegnern angerichteten Verwüstungen, einer in sukzessiven Phasen sich vollziehenden zweiten Liquidierung der eigenen Vorgeschichte gleichkam, unterband durch die geforderte Arbeitsleistung sowohl als durch die Schaffung einer neuen, gesichtslosen Wirklichkeit von vornherein jegliche Rückerinnerung, richtete die Bevölkerung ausnahmslos auf die Zukunft aus und verpflichtete sie zum Schweigen über das, was ihr widerfahren war.” (Sebald 2001a: 15-16)

¹²Romanforfatteren, novellisten, tidsskriftredaktøren, featurejournalisten og radiomannen Andersch, som var en sentral person i tysk litteratur gjennom 50-, 60, og 70-tallet, har Sebald viet et eget, og svært kritisk, essay: ”Der Schriftsteller Alfred Andersch” (Sebald 2001b: 111-147).

¹³Sebald trekker frem Hans Erich Nossack som et unntak fra denne regelen (Sebald 2003b: 104-105).

At det fant sted en forvrengning av fortiden i litteraturen som ble skrevet i de første årene etter krigens slutt, synes ikke spesielt merkelig. Ifølge Mitscherlich'ene var jo dette tilfelle i den kollektive oppfatningen av naziårene. Det som imidlertid synes litt rart er at Sebald posisjonerer seg så skarpt i forhold til forfattere som skrev 40 år før ham, særlig med tanke på at Sebald anerkjenner at det fant sted et skifte på 1960-tallet. Det finnes åpenbart et element av posisjonering i Sebalds behandling av den tyske etterkrigslitteraturen, men samtidig tilkjenner et essay som "Konstruktionen der Trauer" en følsomhet overfor de mentale mønstrene som, ifølge Mitscherlich'ene, ble videreført i det tyske etterkrigssamfunnet, en følsomhet som sier mye om hvilken moralsk og litterær stringens Sebald krever for behandlingen av den nazistiske fortiden. Hans diskusjon av Günther Grass, mannen som da "Konstruktionen der Trauer" ble skrevet allerede i 20 år nærmest hadde vært den tyske samvittigheten inkarnert, er derfor verdt å gå litt nærmere inn på.

Sebald problematiserer boken *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* fra 1972. Han tar utgangspunkt i de passasjene som omhandler jødene fra Grass' hjemsted, Danzig, og roser forfatteren for den lokalhistoriske innfallsvinkelen til Holocaust, en innfallsvinkel som kun et fåtall tyske etterkrigsforfattere på det tidspunktet hadde tatt i bruk:

In der lokalhistorischen Konkretisierung wird nicht, wie sonst zumeist in den mit dem Völkermord befaßten Texten, in einem immer noch erschreckend abstrakten Sinn von "den Juden" gehandelt; vielmehr wird in ihr der Autor und mit ihm der Leser der Tatsache inne, das es tatsächlich einmal Danziger, Augsburger und Bamberger Juden als Mitbürger und Mitmenschen und nicht nur als ein nebuloses Kollektiv gegeben hat. (Sebald 2003b: 110)

Videre påpeker Sebald at grunnen til at Grass kan skrive historien om Danzig-jødene er at han støtter seg på et verk av den jødiske historikeren Erwin Lichtenstein (Sebald 2003b: 112).

Sebald er imidlertid kritisk til hvordan Grass kombinerer det historiske materialet om Danzig-jødene med fiktive elementer. Hovedpersonen i *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, den fiktive og moralsk rakryggede skolelæreren Hermann Ott, eller Zweifel som han også kalles, er ifølge Sebald "eine retrospektive Wunschfigur" (Sebald 2003b: 113), ikke ulik de brave tyskerne man finner i 1950-talls litteraturen. For at det ikke skal

herske noen tvil om denne tyskerens tyskhet ”entrollt Grass den arischen Stammbaum seines literarischen alter ego bis zurück ins holländische Groningen des 16. Jahrhunderts” (Sebald 2003b: 113), som for å bevis at det faktisk har eksistert ekte og rettskafne tyskere, ”eine These, die durch die Verbindung der Fiktion mit dem dokumentarischen Material den Anspruch eines hohen Grads von Wahrscheinlichkeit sich erborgt.” (Sebald 2003b: 114) Ifølge Sebald er bruken av slike ønskefigurer, som skolelærer Zweifel, et symptom på at litteraturen forsøker å ”helbrede” seg selv, heller enn å forstå hvorfor det overveiende flertallet av tyskerne innordnet seg i det nazistiske systemet uten å stille spørsmål:

Die Kunstfigur des Zweifel genannten Schullehrers, die Grass die Entwicklung seiner Schneckenmelancholie ermöglicht, wirkt darum wie ein der programmatischen Intention der Trauer entgegenstehendes Alibi, über das die realen Aspekte der Geschichte der Danziger Juden trotz der Beihilfe Erwin Lichtensteins nochmals zu kurz kommen. (Sebald 2003b: 114)

Sebalds poeng er at det dokumentariske aspektet ved Grass’ beretning i for stor grad underlegges en tvilsom, fiktiv ønskefigur (Zweifel) og brukes for å gjøre denne troverdig. Spissformulert kan man si at skjebnen til Danzig-jødene ikke blir et mål i seg selv, men et middel i Grass’ ransaker av den nære tyske historien, noe som gjør at bokens sorgarbeid ”etwas von einer historischen Pflichtübung an sich hat.” (Sebald 2003b: 119) I stedet for at det sørges over Danzig-jødene, konstrueres det en sorg over Danzig-jødene.

Til tross for at Sebald er kritisk til sammenvevningen av dokumentarisme og fiksjon i *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, anerkjenner han at Grass med boken synliggjør et poeng som er av avgjørende betydning for etterkrigslitteraturen, nemlig ”daß die Literatur heute, allein auf sich gestellt, zur Erfindung der Wahrheit nicht mehr taugt.” (Sebald 2003b: 112)

1.5 Holocaust i Sebalds forfatterskap

Sebald tar altså til orde for en dokumentarisk tilnærming til Holocaust, en sammenvevning av historisk materiale og fiksjon, men understreker at det fiktive må underlegges det historiske, og ikke omvendt. Denne metoden har Sebald konsekvent benyttet seg av gjennom hele forfatterskapet, et forfatterskap hvor (særlig den

angloamerikanske) resepsjonen har lagt stor vekt på Holocaust som et tilbakevendende tema. I ”W.G. Sebald: A Bibliographical Essay on Current Research”, fra det som er en av de sist utgitte Sebald-antologiene, *W.G. Sebald and the Writing of History*, slår Jonathan J. Long fast: ”One of the dominant readings of Sebald is as a writer of Holocaust literature.” (Long 2007: 14) Sebalds litterære behandling av Holocaust skiller seg imidlertid fra det som vanligvis omtales som Holocaust-litteratur eller leirlitteratur, noe den samme Long har påpekt i et tidligere essay:

Sebalds intensive Auseinandersetzung mit der Ermordung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten erfolgt, wie mehrere Kritiker konstatiert haben, nur indirekt. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht die Ereignisse selber, sondern die Überlebenden und Nachgeborenen, die an den Nachwirkungen des Holocausts zu tragen haben. Wie das nicht unmittelbar zugängliche Wissen um die Katastrophe erstens ans Tageslicht gebracht und zweitens vermittelt bzw. erzählerisch gestaltet werden kann, wird häufig zum eigentlichen Gegenstand des Erzählens. Sebalds Texte thematisieren die Rolle der Verdrängung und der Latenz in der Subjektbildung, gleichzeitig reflektieren sie die eigenen Erzählverfahren und gehen der Frage nach der Darstellbarkeit von individuellen wie historischem Trauma nach (Long 2006: 219).

Den mest direkte tematiseringen av Holocaust finnes i *Austerlitz* (2001). Hovedpersonen, jødiske Jacques Austerlitz, som ifølge Sebald er bygget over livene til to virkelige personer (Cuomo 2007: 110-111), kom til Wales fra Tsjekkoslovakia i 1939, fire år gammel, med en såkalt *Kindertransport*, noe han først i voksen alder blir klar over. Boken, som er konstruert som en rekke samtaler mellom hovedpersonen og den navnløse fortelleren, er en undersøkelse av hvordan Austerlitz’ tap av foreldrene og sin opprinnelige identitet har preget – og fortsetter å prege – livet hans.

Fortellingen ”Max Aurach”, som også er oppkalt etter sin hovedperson, fra *Die Ausgewanderten* (1992) har mange fellestrekk med *Austerlitz*.¹⁴ Ikke bare er Aurach satt sammen av biografiene til to virkelige mennesker (Angier 2007: 73), men også Aurach er jødisk, og også han unnslopp de nazistiske forfølgelsene fordi foreldrene sendte ham utenlands i 1939. I likhet med *Austerlitz* er også ”Max Aurach” en rekonstruksjon av hovedpersonens liv, selv om også den navnløse fortellerens historie vies en del plass. I de

¹⁴ Sebald betraktet da også *Austerlitz* som en oppfølger til *Die Ausgewanderten* (Bigby 2006: 69).

to fortellingene "Dr. Henry Selwyn" og "Ambros Adelwarth" fra *Die Ausgewanderten* spiller også Holocaust en viktig rolle, men mer indirekte enn i "Max Aurach". Ann Parry betrakter den historiske erfaringen Holocaust som bokens hovedanliggende: "The common theme uniting all those who give the stories their names is the 'tightening ties to those who had gone before', the return of those murdered in the Shoah." (Parry 2000: 117-118)

I Sebalds to andre prosabøker, *Schwindel. Gefühle* (1990) og *Die Ringe des Saturn* (1995), og i prosadiktet *Nach der Natur* (1988) er tilknytningen til Holocaust svakere, men like fullt til stede. På sin vandring gjennom Suffolk i sørøst-England i *Die Ringe des Saturn* møter for eksempel fortelleren den ikke-fiksjonaliserte parallellen til Austerlitz og Aurach, nemlig den tysk-jødiske forfatteren og oversetteren Michael Hamburger, som sammen med sin familie flyktet til England i 1933. I den fjerde og siste delen av *Schwindel. Gefühle*, "Il ritorno in patria", som Mark R. McCulloh oversetter med "Return to the fatherland" (McCulloh 2003: 100), knyttes Holocaust mer direkte til fortellerens liv. Fortelleren besøker barndomsbyen W. i november 1987 og reflekterer over sine minner om de lokale sigøyerne. Hvorfor sigøyerne oppholdt seg i W. i etterkrigsårene eller hvordan de hadde overlevd krigen, er spørsmål fortelleren først har stilt seg i voksen alder, særlig de gangene han blar igjennom fotoalbumet som faren gav til moren på den første såkalte *Kriegsweihnachten*:

Es enthält Bilder vom dem sogenannten Polenfeldzug, sämtliche säuberlich mit weißer Tinte beschriftet. Auf einigen der Bilder sind Zigeuner zu sehen, die man zusammengefangen hat. Freundlich schauen sie durch den Stacheldraht, irgendwo weit hinten in der Slowakei, wo der Vater mit seinem Werkstattzug Wochen vor dem sogenannten Ausbruch des Krieges schon gelegen war. (Sebald 1994: 201-202)

Her kroppsliggjøres årene 1933-1945 i fortellerens far, og gjennom henvisningen til fotoalbumet gjøres den nasjonalsosialistiske fortiden til et grunnbilde i fortellerens liv: Han er sønn av en mann som forærer sin kone konsentrasjonsleirfotografier til jul. I *Nach der Natur* er den nazistiske arven forskjøvet enda lenger bakover i fortellerens biografi, til hans første leveår. Uvitenheten om de ødeleggelsene, av både materiell og

menneskelig art, som utfoldet seg i Tyskland og Europa rundt hans fødsel 18. mai 1944, får karakter av å være et grunnpremiss i fortellerens liv:

Abgesehen von dem vielleicht verheerenden
Eindruck, den dieses in der Dorfgeschichte
unerhörte Ereignis [et voldsomt uvær] zu Beginn meines Lebens
auf mich gemacht haben mag, und abgesehen
von dem tosenden Feuer, das eines Nachts,
kurz vor meiner Einschulung ist es gewesen,
ein unweit gelegenes Sägewerk verschlang
und die ganze Talschaft erhellte, *bin ich,
dem anderwärts furchtbaren Zeitlauf zum Trotz,
am Nordrand der Alpen, wie mir heute scheint,
aufgewachsen ohne einen Begriff der Zerstörung.* (Sebald 1995a: 76, min
kursivering)¹⁵

I Sebalds forfatterskap kan man altså se en tiltagende interesse for skjebnen til de europeiske jødene i perioden 1933-1945. I de første bøkene tematiseres dette historiske kapittelet kun når det berører fortellerens egen biografi, men gradvis heves blikket og i de to siste bøkene er det jødiske enkeltskjebner som er de viktigste fokaliseringspunktene. Man ser også at Sebald utover i forfatterskapet i større grad fiksjonaliserer det historiske stoffet han benytter seg av. I de første bøkene behandler Sebald i stor grad sin egen biografi, mens han i "Max Aurach" og *Austerlitz* skaper litterære personer ved å skrive sammen biografiene til virkelige mennesker.

1.6 Fiksjon og dokumentarisme

Sebalds sammenblanding av fiksjon og dokumentarisme er hyppig kommentert og fremheves ofte som det mest særegne kjennetegnet ved bøkene hans.¹⁶ Å skulle skille ut

¹⁵I essayet "Luftkrieg und Literatur", utgitt i 2001, er betoningen av at Sebald levde sitt første år mens hans landsmenn deporterte jøder fra hele Europa eksplisitt: "Heute weiß ich, daß damals, als ich auf dem Altan des Seefelderhauses in dem sogenannten Stubenwagen lag und hinaufblinzelte in den weißblauen Himmel, überall in Europa Rauchschwaden in der Luft, hingen, über den Rückzugsschlachten im Osten und im Westen, über den Ruinen der deutschen Städte und über den Lagern, in denen man die Ungezählten verbrannte aus Berlin und aus Frankfurt, aus Wuppertal und aus Wien, aus Würzburg und Kissingen, aus Hilversum und Den Haag, Naumur und Thionville, Lyon und Bordeaux, Krakau und Lodz, Szeged und Sarajevo, Saloniki und Rhodos, Ferrara und Venedig – kaum ein Ort in Europa, aus dem in diesen Jahren niemand deportiert worden wäre in den Tod." (Sebald 2001a: 78)

¹⁶På baksiden av tidsskriftet *Text+Kritik* sitt nummer om Sebald kan man for eksempel lese: "W.G. Sebalds literarisches Markenzeichen ist die erzählerische Kombination: der fließende Übergang von der

hva som er fiksjon og hva som er hentet fra virkeligheten, og å avgjøre om fotografiene faktisk viser det som teksten sier eller antyder at de viser, er imidlertid en notorisk vanskelig oppgave, som jeg ikke vil gi meg i kast med.¹⁷ Ikke bare fordi dette innebærer et arbeid som ville sprengte rammene for en masteroppgave, men også fordi jeg mener at hvis man – mot alle odds – skulle lykkes med å ”destillere” ut det dokumentariske fra bøkene, så ville man gjøre urett mot Sebalds litteratur, og sannsynligvis forringe forståelsen heller enn å berike den. Usikkerheten omkring hva som er fiksjon og hva som er fakta, er et viktig trekk ved bøkene, og derfor bør man forsøke å *lese med* denne usikkerheten, trekke den inn i lesningen, fremfor å manøvrere rundt den.

Sebald har følgende kommentar om forholdet mellom fiksjon og fakta i bøkene sine, en kommentar som tydeliggjør et aspekt ved bruken av historisk materiale som er lite påaktet i resepsjonen:

Man braucht möglichst genaues, möglichst authentisches Material, um eine gute Geschichte machen zu können. Ich sehe das fast wie das Schneidermetier. Das Fiktive ist der Schnitt des Kleides, aber der gute Schnitt nützt nichts, wenn der Stoff, das Material schäbig ist. Man kann nur mit solchem Material gut arbeiten, das selbst eine Legitimationsbasis hat. (Löffler 1997: 137)

Legitimationsbasis er nøkkelordet her. Litteraturens potensial blir først forløst når litteraturen behandler et stoff som i seg selv er verdt vår oppmerksomhet. Litterære virkemidler – deriblant fiksjonalisering – kan få frem aspekter ved for eksempel en historisk hendelse, gi den et bestemt snitt, som historieskrivningen eller sosiologien ikke makter. Ved å behandle et stoff som i seg selv har en legitimasjonsbasis, legitimerer litteraturen seg selv.

Realität des Geschauten in die Fiktionalität seiner Darstellung – und das reflexive Hineinversenken in seine mögliche, denkbare Geschichte.” (Arnold 2003)

¹⁷I min omgang med fotografiene er jeg på linje med J.J. Long som skriver følgende om fotografienes usikre dokumentariske status: ”This device contributes to the ontological hide-and-seek that Sebald plays with his readers, which both invites and thwarts attempts to separate fact from fiction. It may be, however, that such attempts miss the point. The blurring of the distinction between fact and fiction is germane to Sebald’s texts, and any attempt to redraw the boundaries that the author systematically effaces may well impoverish rather than enrich our understanding of his work.” (Long 2003: 117-118)

Sebald har i intervjuer bekreftet at Bereyters historie er autentisk,¹⁸ inkludert selvmordsmetoden. Sebald innrømmer imidlertid også at han har innført mindre fiksjonelle elementer i fortellingen, deriblant trekk fra Ludwig Wittgensteins biografi.¹⁹ Christopher Bigsby tolker denne inkonsistensen som en litterær strategi:

So, not entirely authentic and that level of uncertainty is significant for a writer who despite his desire to authenticate a forgotten and suppressed past is also conscious that the real is unknowable in its totality or even in its most intimate intensities. Paul's death is both explicable and a mystery, as his inner life must be closed even to those most committed to acknowledging its integrity. (Bigsby 2006: 58)

Bigsby synes å antyde at Sebalds sammenvevning av fiksjon og fakta er et forsøk på å tale om det man egentlig må tie om, og dette er en tilnærming jeg vil ta med meg inn i lesningen av fortellingen.

¹⁸Se for eksempel Angier 2007: 63-75.

¹⁹Passasjen om hvordan Bereyter på et tidspunkt kokte et revekadaver for å bruke skjelettet i undervisningen (56), er for eksempel hentet fra Wittgensteins liv (Bigsby 2006: 58).

KAPITTEL 2: Vitnets traume og traumets vitner

2.1 Hvorfor ”traume” og ”vitne”?

Paul Bereyter er en mann som livet har etterlatt mentale sår i. Flere ganger i fortellingen antydes det at årsakene til Bereyters selvmord er å finne i perioden 1933-1945. Opplevelsen av å miste jobben som lærer på grunn av sin jødiske herkomst beskrives for eksempel på denne måten: ”Es verschwimmt jede Aussicht vor seinen Augen, und er spürt, spürte damals zum erstenmal jenes unüberwindliche Gefühl der Niederlage, das ihn später so oft *heimsuchen* sollte und dem er zuletzt *nicht mehr auskam*” (72, mine kursiveringer). Opplevelsene fra nazitiden hjemsøker altså Bereyter, de nekter å slippe taket. Videre passer flere av trekkene ved Bereyters biografi – deriblant hans besettelse for jernbaner og ”hullene” i fortiden hans (”die von blinden Flecken durchsetzte Vergangenheit” (80)) – med symptomene på et traume. I det jeg oppfatter som en nøkkelsetning i fortellingen knyttes Bereyters mentale sår til det å se: ”Sechs Jahre diente er [...] und wird *mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält*.” (82, min kursivering) Bereyters mentale forfatning synes altså å være nært forbundet med noe han har vært vitne til.

Det bør også nevnes at Sebald selv har knyttet fortellingene i *Die Ausgewanderten* til ettervirkningene – eller med mitt vokabular: traumatiseringen – som mange Holocaust-overlevende har opplevd og opplever. I et intervju kommenterer Sebald at livshistoriene i boken er påfallende like og at alle hovedpersonene begår selvmord i godt voksen alder:

I was familiar with that particular symptom in the abstract, through such cases as Jean Améry, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowski, and various others who failed to escape the shadows which were cast over their lives by the Shoah and ultimately succumbed to the weight of memory.” (Wachtel 2007: 38)

Alle forfatterne Sebald nevner her, overlevde opphold i nazistiske konsentrasjons- eller arbeidsleire, og alle begikk sent i livet selvmord. Særlig livshistorien til Améry var viktig for *Die Ausgewanderten*, kan Sebald fortelle i et annet intervju, fordi den hadde mange likhetstrekk med Bereyters:

The Emigrants started from a phone call I got from my mother, telling me that my schoolteacher in Sonthofen had committed suicide. This wasn't very long after Jean Améry's suicide, and I had been working on Améry²⁰. A sort of constellation emerged about this business of surviving and about the great time lag between the infliction of injustice and when it finally overwhelms you. I began to understand vaguely what this was all about, in case of my schoolteacher. And that triggered all the other memories I had. (Angier: 2007: 69-70)

En kort presentasjon av Jean Améry er på sin plass, ikke bare fordi hans liv utgjør en inspirasjonskilde for fortellingen, men også fordi jeg i lesningen vil benytte meg av hans refleksjoner omkring hva det innebærer å bli forfulgt på grunn av ens jødiskhet.

Jean Améry (egentlig Hans Maier) ble født i Wien i 1912 av jødiske foreldre. Han ble katolsk oppdratt, og i essayet "Über Zwang und Unmöglichkeit Jude zu sein" fra samlingen *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (1966) forteller han at han i barne- og ungdomsårene knapt tenkte over sin jødiske avstamning. Det var først da nazistene inntok Østerrike at han ble klar over at han i mange av sine landsmenns øyne var annerledes (Améry 1977a: 130-156). I 1938 gikk Améry i eksil i Belgia, hvor han etter hvert ble medlem av en kommunistisk motstandsgruppe. I 1943 ble han arrestert av Gestapo og deportert til Auschwitz. Etter krigen vendte Améry tilbake til Belgia, hvor han ble boende og livnærte seg som journalist og forfatter (Killy 1988: 130-132). I 1978 begikk Améry selvmord på hotellet *Weg ins Freie* i Salzburg mens han var på en opplesningsreise (Pfäfflin 1996: 280).

2.2 Traume

Hvis man slår opp "traume" eller "trauma" i et medisinsk referanseverk kan man lese at ordet har to betydninger. Traume kan bety en fysisk skade, men ordet kan også referere til et mentalt sår eller – som i *Concise Colour Medical Dictionary* – "an emotionally painful and harmful event." (Martin 2007: 729) Etter denne opplysningen står det en referanse til oppslagsordet *post-traumatic stress disorder* (PTSD), som defineres på følgende måte:

²⁰Sebald har skrevet flere essay om Améry, for eksempel: "Verlorenes Land – Jean Améry und Österreich" (Sebald 1995b: 131-145), "Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry" (Sebald 2003c: 149-171) og "Jean Améry und Primo Levi" (Heidelberger-Leonard 1990: 115-123).

an anxiety disorder caused by major personal stress of a serious or frightening event, such as an injury, assault, rape, or exposure to warfare or a disaster involving many casualties. The onset is a least one month after the traumatic event. The sufferer experiences the persistent recurrence of images or memories of the event, together with nightmares, insomnia, a sense of isolation, guilt, irritability, and loss of concentration. Emotions may be deadened or depression may develop. The condition usually settles with time, but support and counselling may be needed. (Martin 2007: 574-75)

Begrepet traume er altså både en medisinsk diagnose (PTSD) og en mer generell betegnelse på en psykisk skade eller en voldsom hendelse som gir psykiske ettervirkninger.

Concise Colour Medical Dictionary forteller at PTSD-ofre kan trenge behandling, men uten å spesifisere hva dette innebærer. Psykiaterne og traumeekspertene Bessel A. van der Kolk og Onno van der Hart hevder at en slik behandling må ta form som en narrasjon av de traumatiske opplevelsene:

Traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language. It appears that, in order for this to occur successfully, the traumatized person has to return to the memory often in order to complete it. (van der Kolk og von der Hart 1995: 176)

Denne forståelsen av traumatiske minner er interessant i et litteraturvitenskapelig perspektiv fordi den ”behandlingsformen” som van der Kolk og van der Hart tar til orde for, nemlig narrasjon, ikke bare er ”et grunnleggende konstituerende trekk ved en litterær prosafortelling” (Lothe, m.fl. 1997: 170), men også – som Jerome Bruner hevder i artikkelen ”Self-making and world-making” – den måten mennesket organiserer sine opplevelser til et sammenhengende hele, til et selv. Ifølge Bruner formes et menneskes selv ikke bare av hva det har opplevd, altså et sett med faktaopplysninger, men også av de mulighetene og begrensingene som ligger i måten disse faktaopplysningene organiseres på:

”[T]he story of my life” [...] is not composed of a set of testable propositions in the usual sense, but it is composed as a narrative. And this imposes constraints that have as much to do with the requirements of narrative, as they

have to do with what "happened" to one, or what one remembers as having happened. (Bruner 2001: 28)

Bruner skriver videre om den menneskelige livsfortellingen: "Such an account should also be or appear to be order preserving, in the sense of preserving or appearing to preserve sequence – the sequential properties of which life itself consists or is supposed to consist." (Bruner 2001: 28) Men hva skjer med selvet når opplevelsene ikke besitter "the sequential properties of which life itself consists or is supposed to consist", men i stedet ligger utenfor livets normale sekvensielle mønster, når opplevelsene er traumatiske? Van der Kolk og van der Harts "behandlingsform" – narrasjon – dreier seg altså om å integrere traumatiske opplevelser i livets normale sekvensielle mønster, normalisere dem på en slik måte at de går opp i en større livsfortelling. I og med at narrasjon både er et konstituerende trekk ved en prosafortelling og altså en måte å bearbeide traumatiske erfaringer på, er det nærliggende å tro at en adaptasjon av et medisinsk begrep som traume vil kunne belyse en tekst hvor det å overleve og leve etter Holocaust står i sentrum – forutsett at begrepet utvikles i en mer teoretisk retning.

En slik teoretisk utvikling fant sted på 1990-tallet i det litteraturvitenskapelige og psykoanalytiske forskningsmiljøet knyttet *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*²¹, et prosjekt i regi av Yale University som samler vitnesbyrd fra mennesker som overlevde de nazistiske forfølgelsene, og det er i stor grad denne tilnærmingsmåten til traumbegrepet jeg støtter meg på i denne oppgaven. Det betyr at jeg først og fremst bruker traume som en generell betegnelse på et psykisk sår (heller enn som et synonym til PTSD), og at jeg forsøker å ta traume i bruk som en tankefigur for å utlegge en litterær tekst. Jeg er *ikke* ute etter å diagnostisere Paul Bereyter, men vil undersøke hvordan traume i en mer teoretisk forstand kan bidra til forståelsen av fortellingen – både selve handlingsforløpet i fortellingen og fortellingen som en litterær tekst. Diskusjonen som følger under vektelegger derfor hovedsakelig traumets temporale struktur, siden dette aspektet blir viet mest oppmerksomhet i lesningen.

²¹På arkivets hjemmeside kan man lese mer om prosjektet og se utdrag fra videovitnesbyrdene: www.library.yale.edu/testimonies.

2.3 Traume som forstyrrelse av erindringsprosessen

I sin doktoravhandling *Fortellingen om fangenskapet*, som omhandler beretninger skrevet av nordmenn som satt i den nazistiske konsentrasjonsleiren Sachsenhausen, gir Anette Storeide følgende konsise sammenfatning av hvordan et traume oppstår og opptrer:

Generelt sett betyr et traume et mentalt sår som ofte oppstår som reaksjon på en ekstrem opplevelse som oppleves som sjokk. Opplevelsen blir ikke bearbeidet av hjernen på vanlig måte, men prosessen forløper forstyrret eller blir helt forhindret. Et traume oppstår når erfaringer ikke blir komplett bearbeidet på grunn av deres emosjonelle innhold. I stedet blir de fortrent, oppspaltet og reproduisert. Erindringsprosessen forløper med andre ord ikke rettlinjet fra hendelse til erindring. (Storeide 2007: 16)

Traumets karakter av å være en forstyrrelse eller blokkering av erindringen, vanskeliggjør videre en rettlinjet bevegelse fra erindring til fortelling. Hvordan forteller man om en opplevelse fra fortiden når ens erindring om denne er mangelfull eller kanskje så godt som ikke-eksisterende? Hvordan fanger man flashbacks og drømmer som er utenfor ens kontroll i en fortelling? Å narrativisere de traumatiske minnene, gi dem en plass i ens biografi og dermed i ens identitet, slik som van der Kolk og van der Hart foreskriver, er ingen enkel oppgave, men en langsom, langvarig og ofte smertefull prosess, og det finnes ingen enkle fasitsvar på hvordan man bør gå frem. Det er heller ikke gitt, påpeker van der Kolk og van der Hart, at narrasjonsprosessen alltid fører til helbredelse. Ofte er det umulig å føre traumet sammen med og inn i den overgripende livshistorien (van der Kolk og van der Hart 1995: 176).

I Sebalds fortelling antydes det at Bereyter har store problemer med å integrere naziårene i sin egen livsfortelling, at den fysiske og psykiske belastningen forfølgelse innebærer har nedfelt seg som blindflekker i fortiden hans. Om perioden 1935/1936, da Bereyter mistet foreldrene sine, heter det:

All diese Vorgänge, sagte Mme. Landau, verfolgte Paul aus der Ferne, ohne in sie eingreifen zu können, denn zum einen war es beim Eintreffen der schlechten Nachrichten immer schon zu spät, zum anderen hatte ihn so etwas wie eine Lähmung seiner Entschlußkraft erfaßt, die es ihm unmöglich machte, auch nur den nächsten Tag vorauszudenken. Darum war Paul, wie mir Mme. Landau erklärte, lange Zeit auch nur unzulänglich im Bilde über das, was sich in S. 1935/36 abgespielt hatte, und mochte an die von blinden

Flecken durchsetzte Vergangenheit nicht rühren. Erst während seines letzten Lebensjahrzehnts, das er zum Großteil in Yverdon verbrachte, war ihm die Rekonstruktion jener Ereignisse, sagte Mme. Landau wichtig, sie glaube sogar lebenswichtig, geworden. (80)

Med van der Kolks og van der Harts terminologi er det altså først sent i livet at Bereyter tar fatt på arbeidet med å narrativisere naziårene og føye dem inn i sin egen livsfortelling, et arbeid som betegnes som livsnødvendig.

2.4 Traumets struktur

Sigmund Freud betraktet reproduksjonen av den ekstreme erfaringen som et vesenstrekk ved traumet. I ”Jenseits des Lustprinzips” – en grunntekst innenfor den litteraturvitenskapelige traumeteorien – bemerker Freud at symptomene på det han omtaler som ”traumatische Neurose” ikke samsvarer med den psykoanalytiske forståelsen av drømmens natur. Mennesker som har opplevd livsfarlige ulykker eller såkalte ”schweren mechanischen Erschütterungen” (Freud 1988a: 10) – Freuds eksempler er togulykker og krig – har en tendens til å gjenoppleve disse situasjonene i drømme (Freud 1988a: 12). Dette blir gjerne forstått som en bekreftelse på opplevelsens voldsomhet og inntrykkets styrke. Men ifølge Freud er drømmer ønsker som går i oppfyllelse, og den traumatisertes drømmer strider mot denne forståelsen: ”Dieser würde es eher entsprechen, dem Kranken Bilder aus der Zeit der Gesundheit oder der erhofften Genesung vorzuführen.” (Freud 1988a: 12) Den traumatisertes drømmer skiller seg fra normale drømmer ved at de ikke er ønskeoppfyllinger og ved at de ikke er symbolsk kodet, men tvert imot gjentakelser av den traumatiske hendelsen.

Etter Freuds tid har det – som den siterte definisjonen av PTDS viser – blitt identifisert en rekke andre symptomer på et traume. Cathy Caruth påpeker imidlertid at definisjoner av denne typen ikke klarer å redegjøre for et viktig faktum ved traumet, nemlig at traumets patologi verken defineres av hendelsen selv eller av følelseslivet til personen som opplever hendelsen (Caruth 1995: 4). På den ene siden trenger ikke en voldsom hendelse å forårsake et traume hos alle som opplever den. Av de involverte i en togulykke for eksempel, er det kanskje bare noen få som blir traumatisert, mens de andre slipper unna uten psykiske ettervirkninger. Men på den andre siden kan heller ikke traumets årsak sies å skyldes en psykisk forvridning (*distortion*) av hendelsen, at

togulykken oppleves som traumatisk av noen fordi de ubevisst tillegger den helt spesielle og personlige betydninger. Hvis det var tilfelle, skulle man tro at man ville finne traumelignende lidelser også hos mennesker som ikke hadde opplevd voldsomme hendelser av den sorten Freud beskriver, men som var emosjonelt disponert for traumer. Traumets patologi defineres alene av *opplevelsens struktur*:

The pathology consists, rather, solely, in the *structure of its experience* or reception: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated *possession* of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. (Caruth: 1995: 4-5)

Traumet skyldes altså ikke den voldsomme hendelsen direkte, men heller hvordan denne voldsomme hendelsen ikke ble fullstendig opplevd da den fant sted, at den var for overveldende til at den lot seg "ta inn" i sin helhet. Denne ufullstendige opplevelsen, denne manglende kjennskapen til en hendelse i fortiden, gjentar seg for den traumatiserte mot dennes vilje, besetter den traumatiserte. Traumet lar seg ikke plassere i noen forbindelse med andre deler av den traumatisertes livshistorie. Den traumatiske opplevelsen er ikke integrert i en større sammenheng, slik vanlige opplevelser er, siden den foregikk "outside the parameters of 'normal' reality, such as causality, sequence, place and time." (Laub 1992: 69) På denne måten blir traumet en hendelse som ikke har noen begynnelse eller slutt, ikke noe før, under eller etter. Ifølge psykoanalytikeren Dori Laub gir dette traumet en grunnleggende annerledeshet: "This absence of categories that define it lends it a quality of "otherness", a salience, a timelessness and ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery." (Laub 1992: 69) Caruth formulerer det samme poenget på denne måten: "What returns to haunt the victim [...] is not only the reality of the violent event but also the reality of the way its violence has not yet been fully known." (Caruth 1996: 6)

2.5 Den traumatiske opplevelsen

Caruth vektlegger i større grad enn Freud hvor nøyaktig og presist traumatiske drømmer og flashbacks gjengir den traumatiske opplevelsen. Det dreier seg om – med en ofte brukt formulering – et nærmest fotografisk avtrykk av den traumatiske opplevelsen. I Caruths

forståelse av traumet forskyver fokuset seg fra traumet som et mentalt sår til traumet forstått som en eksakt gjengivelse av fortiden:

It is this literality and its insistent return which thus constitutes trauma and points towards its enigmatic core: the delay or incompleteness in knowing, or even in seeing, an overwhelming occurrence that then remains, in its insistent return, absolutely *true* to the event. It is indeed this truth of traumatic experience that forms the center of its pathology or symptoms; it is not a pathology, that is, of falsehood or displacement of meaning, but of history itself. [...] The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess. (Caruth 1995: 5)

For min lesning av "Paul Bereyter" er det viktig å merke seg hvor tett Caruth knytter den traumatiske erfaringen til synet, til det å ha vært vitne til noe som er så overveldende at det nærmest motsetter seg visuell erfaring ("incompletion in knowing, or even seeing"), fordi tjenestetiden til Bereyter beskrives som en slags mental og visuell overbelastning: "Sechs Jahre diente er [...] und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält." (82) Sent i livet er det som om det Bereyter har vært vitne til innhenter ham. Øynene hans blir gradvis dårligere og synsfeltet hans gjennomtrengt av "kleinen dunklen Flecken und perlartigen Figuren" (88), slik fortiden hans er gjennomsprenget av "blinden Flecken" (80).

Caruth understreker videre at det hun omtaler som den traumatisertes umulige historie ("impossible history"), det vil si den opplevelsen som ligger lagret i traumets forsinkelsesstruktur, ikke er tilgjengelig på samme måte som de opplevelsene som ligger lagret i hukommelsen på vanlig vis. Opplevelsen som ligger lagret i traumet er en ikke-opplevelse. Den kan både tid- og stedfestes (ulykken, krigshandlingene, etc.), men siden den er forsinket eller ufullstendig kan den likevel ikke besittes eller mestres på vanlig vis. Den traumatiske opplevelsen er altså på samme tid både kjent og ukjent, sett og usett, tilgjengelig og utilgjengelig, forståelig og uforståelig.

Den traumatiske opplevelsen er en fortid som den traumatiserte er avskåret fra, men likevel lever i. Det er en opplevelse som gjør seg gjeldende ved å ha blitt glemt:

The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that

it is first experienced at all. And it is this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness, of historical experience: since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time. (Caruth 1995: 8)

Den traumatiske tilbakevendingen, for eksempel i form av en drøm eller et flashback, som ofte utløses av noe i den traumatisertes dagligliv, gjør den traumatiske opplevelsen nærværende for den traumatiserte, og det opprettes en forbindelse mellom to forskjellige tider og steder. Den traumatiske hendelsen – fordi den ikke ble opplevd fullstendig da den fant sted – oppleves derfor egentlig først i ettertid, gjennom den traumatiske besettelsen.

2.6 Vitnet

I sin innledningsartikkel til antologien *"Niemand zeugt für den Zeugen"* reflekterer Ulrich Baer omkring vitnesbyrdet med utgangspunkt i de siste verselinjene i Paul Celans dikt *Aschenglorie*. Baer skriver blant annet: "Zeugnis ablegen bedeutet, die eigene Person für die Wahrheit der Geschichte einzusetzen und das eigene Wort zum Bezugspunkt einer umstrittene oder unbekannten Realität zu bestimmen, die man selbst erfahren oder beobachtet hat." (Baer 2000: 7) Baer skriver videre: "Celan erinnert uns zunächst an die radikale Isolierung und absoluter Singularität des Zeugen. Die Aussage eines Zeugen kann weder durch die Aussage eine anderen Person noch durch eine andere Aussage ersetzt werden." (Baer 2000: 7)

Også Jacques Derrida utleder sine refleksjoner omkring vitnet og vitnesbyrdet i artikkelen "Poetics and Politics of Witnessing" fra de berømte verselinjene "Niemand / zeugt für den / Zeugen." Derrida påpeker at "vitne"/"å bære vitnesbyrd" etymologisk har tre forskjellige betydninger. I den latinske etymologien er vitnets viktigste kvalitet dets nærvær til en bestemt hendelse: "In its Latin etymology, witness, *témoin* (*testis*), the one testifying, is the one who is present as a third (*terstis*)." (Derrida 2005: 72) Vitnet er den som er til stede ved en eller annen form for transaksjon mellom to andre mennesker. Derrida understreker særlig vitnets *tilstedeværelse*: "The one who testifies is the one who will have been present. He or she will have *been present at*, in the present, the thing to which he testifies." (Derrida 2005: 74) Med referanse til lingvisten Émile Benveniste påpeker Derrida videre at *témoin* også er knyttet til overlevelse. Den som vitner, *témoin*,

er en overlevende: "someone who, having been present then having survived, plays the role of the one who testifies." (Derrida 2005: 73) I den greske etymologien er "bevis" en viktig betydning av å bære vitnesbyrd: "*Marturion* [motsvarigheten til latinske *testimonium*] means, following the institutional usage, 'bearing witness', but also 'proof.'"²² (Derrida 2005: 75)

Det hefter altså (minst) tre betydninger til "vitne/å bære vitnesbyrd": tilstedeværelse, overlevelse og bevis. Derrida insisterer imidlertid på at det å vitne ikke er det samme som det å bevise noe:

For the axiom we ought to respect, it seems to me, even though it may be problematized later, is that *bearing witness* is not *proving*. Bearing witness is heterogeneous to producing proof or exhibiting a piece of evidence. In the case of a statement under oath, bearing witness appeals to the act of faith [...], and thus takes place in the space of pledged or sworn word [...] ("I swear to tell the truth"), or of a promise engaging a responsibility before the law, a promise always open to betrayal, always hanging on the possibility of perjury, infidelity, or abjuration. (Derrida 2005: 75)

For Derrida (og for Baer) forutsetter vitnesbyrdet (minimum) to mennesker: vitnet og en (eller flere) tilhører(e). Å bære vitnesbyrd er å be et annet menneske om å tro på det man sier, å tro på at man var der man var, og at man så det man så:

"I bear witness" – that means: "I affirm (rightly or wrongly, but in all good faith, sincerely) that that was or is present to me, in space and time [...], and although you do not have access to it, not the same access, you, my addressees, *you have to believe me*, because I engage myself to tell you the truth, I am already engaged in it, I tell you that I am telling you the truth. Believe me. You have to believe me." (Derrida 2005: 76)

Derrida understreker at når et vitne ber om å bli trodd, er det ikke så mye den kunnskapen vitnet legger frem – "Dette har jeg opplevd! Dette har jeg sett!" – som vitnet ber om at skal bli trodd, men at det, vitnet selv, skal bli trodd. Et vitnesbyrd er en appell fra et menneske til et annet: Tro meg! Derrida formulerer det på denne måten med referanse til

²²Denne betydningen hefter også ved det latinske *testimonium*: "For this is not limited to the Greek *marturion* alone: the Latin *testimonium* – testimony, deposition, attestation – can come to be understood as proof." (Derrida 2005: 75)

forrige sitat: "In this 'you have to believe me,' the 'you have to,' which is not theoretical but performative-pragmatic, is as determining as the 'believe.'" (Derrida 2005: 76)

Gjennom pakten som binder vitnet og tilhøreren sammen artikuleres en hemmelighet, ifølge Derrida, og det er vitnets status som en bærer av en hemmelighet som gjør vitnet unikt (eller med Baers ord, singulært):

The secret always remains the very experience of bearing witness, the privilege of a witness for whom no one can be substituted, because he is, in essence, the only one to know what he has seen, lived, felt; he must thus be *believed*, taken at his word, at the very moment when he is making public a secret that nonetheless remains secret. (Derrida 2005: 88)

Selv om vitnet forteller om hva det har opplevd eller sett til andre, forblir vitnets hemmelighet hemmelig, i den forstand at et vitnesbyrd ikke kan reduseres til et sett med faktaopplysninger. Giorgio Agamben beskriver faktaopplysningene i et vitnesbyrd som så virkelige for vitnet at det dreier seg om en virkelighet "that necessarily exceeds its factual elements" (Agamben 2002: 12).

2.7 Vitnesbyrd og fiksjon

Horace Engdahl påpeker i en innledningsartikkel til antologien *Witness Literature*, som Svenska akademien utga i forbindelse med et seminar om emnet i 2001, at det finnes en klar innvending mot å kople vitneposisjonen med litteraturen: "What we normally require of true evidence is the opposite at every point of what we usually allow in a literary work, since literature enjoys the privilege of talking about reality as it is not, without being accused of lying." (Engdahl 2002: 6) En god forfatter kan konstruere en vitneposisjon, få leseren til å tro at han virkelig har opplevd det han skriver om, og på den måten gi teksten en falsk autentisitet. Med mindre forfatteren kommer med uriktige opplysninger om en hendelse, som leseren kan avsløre ved å sjekke dem opp mot for eksempel historiske verker, eller forfatteren selv forteller leseren at han faktisk ikke har sett det han skriver om, så har leseren ingen mulighet til å kjenne igjen den falske vitneposisjonen. Koplingen mellom litteratur og vitnesbyrd blir problematisk fordi språket som sådan mangler sannhetsmarkører. Man skulle ønske at man kunne vise til en spesiell kvalitet ved teksten som fortalte oss at det dreide seg om et autentisk vitnesbyrd, at forfatteren fortalte oss *the*

whole truth and nothing but the truth, men et slikt ønske motbeviser litteraturen gang på gang (Engdahl 2002: 7).²³

At vitnesbyrdets språk ikke skiller seg fra fiksjonens språk, er imidlertid essensielt for vitnesbyrdet, ifølge Derrida (Derrida 2005: 78). Dette betyr nemlig at autentisiteten eller sannhetsgehalten i et vitnesbyrd i siste instans hviler på troshandlingen som ligger til grunn for pakten mellom vitnet og tilhøreren, fordi fiksjonen alltid ligger som en mulighet i vitnesbyrdet. Med fiksjon menes her ikke de feil som måtte snike seg inn i et vitnesbyrd. Vitnet gjengir en hendelse etter hukommelsen, og hukommelsen er ikke ufeilbarlig. Et vitnesbyrd kan inneholde rene faktafeil – det huset hadde en annen farge på den tiden, de uniformene ble først innført året etter hendelsen det dreier seg om, etc. – og likevel beholde sin status som vitnesbyrd, forutsatt at det er avlagt i god tro. Med fiksjon menes her den iboende muligheten til å bruke vitnesbyrdet til et annet formål enn å vitne. I essayet "Demeure: Fiction and Testimony" påpeker Derrida at hvis man – på mirakuløst vis – skulle klare å fjerne fiksjonen som en iboende mulighet fra vitnesbyrdets struktur, ville vitnesbyrdet samtidig miste sin funksjon:

If this possibility that it seems to prohibit were effectively excluded, if testimony thereby became proof, information, certainty, or archive, it would lose its function as testimony. In order to remain testimony, it must therefore allow itself to be haunted. It must allow itself to be parasitized by precisely what it excludes from its inner depths, the *possibility*, at least, of literature. (Derrida 2000: 29-30)

Den iboende muligheten for fiksjon i vitnesbyrdet representerer ikke bare en fare for Derrida, men også et potensial når han litt senere omtaler forholdet mellom fiksjon og vitnesbyrd som "a chance and a treat, a resource both of testimony and of literary fiction" (Derrida 2000: 30). Vitnesbyrdet må tillate seg å bli hjemsøkt av fiksjonen, men kan samtidig tillate seg å utnytte fiksjonens muligheter. Hvor vitnesbyrdet glir over i fiksjonen, og fiksjonen over i vitnesbyrdet, er umulig å si med sikkerhet – denne grensen må gås opp på nytt i hvert enkelt tilfelle. I en slik utføling av vitnesbyrdets begrensninger

²³Engdahl trekker frem Chateaubriand som et eksempel: "The best eyewitness account of Napoleon's Russian campaign is given in Chateaubriand's memoirs, but Chateaubriand sat out the war in the peace and quiet of his home in France. Without saying so explicitly, he invites the reader to believe that he followed on the heels of the French host to Moscow and back." (Engdahl 2002: 6)

og litteraturens grenseløshet, kan vitnesbyrdet hente kraft. Den spanske forfatteren og Buchenwald-overlevende Jorge Semprun synes å være inne på det samme når han i sin selvbiografiske erindringsbok *Skrive eller leve* slår fast: "Bare en mestret beretnings kunstferdighet vil klare å overføre sannheten i vitneutsagnet delvis." (Semprun 1995: 19)

2.8 Kløften mellom vitne og tilhører

Engdahl påpeker at det å velge å tro på det et annet menneske sier, er vanskeligere enn det man umiddelbart skulle tro: "To be understood and to appear probable, the eyewitness account must rely for support on the community's shared perception of reality, common sense. At the same time, the witness sometimes harbours an experience that clashes with normal sense." (Engdahl 2002: 8) Når det vitnet forteller strider mot alt tilhøreren holder for sant og riktig, så blir trospakten desto vanskeligere å opprettholde. Ifølge Engdahl er dette særlig tilfelle med Holocaust-overlevende. Fangene i konsentrasjonsleirene oppfattet ofte livet i leiren som fullstendig irrasjonelt og uforståelig:

Camp existence defied any conception of purposeful human behaviour and was therefore opaque. The prisoners were often incapable of grasping the absurdities of the rules, the behaviour of the SS-men, the reactions of the Kapos and the other prisoners. Nothing matched, as it did in the outside world, with what a person learns. To testify, one must understand the logic in the course of events one is describing. But normal capacity for thought was defied by the unprecedented madness of the Holocaust [...]. (Engdahl 2002: 8-9)

Hvis ikke engang de som satt i leirene var i stand til å forstå leiruniverset, hvordan skal da de utenforstående klare å fatte hva som foregikk innenfor piggtrådgjerdene? Likevel er det kanskje nettopp her, foreslår Engdahl, i denne mangelen på forståelse at tilhøreren må møte vitnet? For som Engdahl skriver: "Testimony's worst enemy is not silence but the ready-made explanation." (Engdahl 2002: 9) Den menneskelige lidelsen forsvinner i historiske forklaringer, mennesket slukes av historiens gang. Historiske forklaringer bringer oss ikke nærmere mennesket i historien og all den menneskelige lidelsen som utgjør vår historie, snarere tvert imot:

Historical explanations are a kind of anodyne. Feelings aroused by human suffering are put to rest when what happened is seen as a logical sequence of cause and effect and therefore to some extent inevitable. The victim's reality

is broken off from our own and posted to another region of being: the region of historical events. That happened, we tell ourselves, but in a different reality to our own. (Engdahl 2002: 10)

Vitnesbyrdet kan være med på å bryte ned historiens murer av ”årsak-virkning”-forklaringer. Ved å insistere på sin egen singularitet, sin egen uforståelighet, tvinger vitnesbyrdet oss til å lytte, til å forkaste alle forklaringer vi måtte ha utstyrt oss med på forhånd, og akseptere at vi ikke nødvendigvis kan forstå det vi hører. Det betyr ikke at vi ikke skal prøve å forstå, at vi ikke skal forsøke å sette oss inn i situasjonen til det mennesket vi lytter til. Det betyr bare at vi har skjönt at dette ikke handler om oss, men om det andre mennesket foran oss.

2.9 Sekundært vitnesbyrd

Slik jeg har utlagt vitneposisjonen og vitnesbyrdet til nå, synes det vanskelig å bruke betegnelsen vitnesbyrd om den formen for litterær behandling av Holocaust som Sebald bedriver. Selv om vitnesbyrdet ikke er uforenlig med fiksjonaliserende grep, synes det å måtte ligge øyenvitneopplevelser til grunn, øyenvitneopplevelser som kan bearbeides litterært. Men Sebald opplevde aldri naziregimet eller andre verdenskrig. Hvordan kan en fortelling som ”Paul Bereyter” da betegnes som et vitnesbyrd om denne historiske perioden?

Baer har innført begrepet sekundært vitnesbyrd (*sekundäre Zeugenschaft*), som han utlegger på følgende måte: ”Damit die Wahrheit der extrem traumatischen Erfahrungen ans Licht gelangt, benötigen Augenzeugen eine Art der Zuhörerschaft, die sich als *sekundäre Zeugenschaft*, als Zeugenschaft durch Vorstellungskraft, oder als ’Zeugenschaft der Erinnerung’ verstehen läßt.” (Baer 2000: 11) Det sekundære vitnesbyrdet henter sin legitimitet fra det primære vitnesbyrdet, som forutsetter minst én tilhører. Tilhøreren er ikke bare en passiv lytter, men en nødvendig bestanddel av vitnesbyrdets struktur. Uten tilhører, intet vitnesbyrd. Det sekundære vitnesbyrdet er en form for ”produktiv lytting” der man gjennom litterær virksomhet forsøker å dele – eller kanskje til og med overta – noe av den byrden som vitnene må bære (Baer 2000: 11).²⁴

²⁴André Schwartz-Bart, Cynthia Ozick, David Grossman, Günther Grass og Elfriede Jelinek er eksempler på forfattere som skriver litteratur som kan forstås som sekundære vitnesbyrd, ifølge Baer (Baer 2000: 11).

Når man innfører et begrep som sekundært vitnesbyrd, står man i fare for å sette spørsmålstegn ved primatet og autentisiteten til øyenvitneskildringene. Satt på spissen: Man står i fare for å viske ut skillet mellom opplevd lidelse og innbilt lidelse. Når man forstår vitnesbyrdets vesen ”als dialogischen Aufruf und Appell an die Verantwortung” (Baer 2000: 16), altså vektlegger vitne-tilhører-relasjonen i vitnesbyrdet, slik Baer og Derrida gjør, fortøner imidlertid ikke det sekundære vitnesbyrdet seg som en erstatning for det primære vitnesbyrdet, men heller som en nødvendig forlengelse:

Authentizität ereignet sich vielmehr erst durch die Mitteilung des Zeugnisses an andere. Die diffizile Frage nach der Möglichkeit einer sekundären Zeugenschaft späterer Generationen wird somit nicht als Enteignung der Zeugnisse erster Hand aufgefaßt, sondern als ein notwendiger und verantwortungsvoller und schließlich *kritischer* Vorgang der Rezeption und Aufnahme der Zeugnisse, durch welchen die Last der Überlieferung von Erfahrungen jenseits des Erfahrbaren mit den Zeuginnen und Zeugen geteilt wird. (Baer 2000: 16-17)

Det sekundære vitnesbyrdet tar sitt utgangspunkt i tilhørerpoleen i vitnesbyrdsrelasjonen og skriver fra denne. På denne måten blir det sekundære vitnesbyrdet ikke bare en forlengelse av det primære vitnesbyrdet, men også et vitnesbyrd om vitneprosessen og en anerkjennelse av vitnene, deres byrde og etterfølgernes ansvar.

2.10 Traume og vitne – en selvmotsigelse?

Begrepet ”traume” synes å utelukke begrepet ”vitne”: Hvis en opplevelse er så ekstrem at den motsetter seg normal erindring, eller sogar sletter minnet om seg selv, hvordan kan man da vitne om denne hendelsen? Hvordan får man tilgang til den traumatiske historien?

Narratiseringen av et traume er – som jeg påpekte tidligere i dette kapittelet – en problematisk og ofte smertefull prosess som det ikke finnes noen garantier for at kommer til å lykkes. Men den forsøksvise tilnærmingen og bearbeidingen av en traumatisk opplevelse, og ikke minst slike mislykkede forsøk, forteller også – om enn indirekte – en historie. Også de kan bære frem et vitnesbyrd. Selv den traumatiske gjentakelsen har et potensial til å bære vitnesbyrd, skal vi tro Caruth:

Yet what is particularly striking in this singular experience [den traumatiske opplevelsen] is that its insistent reenactments of the past do not simply serve as testimony to an event, but may also, paradoxically enough, bear witness to

a past that was never fully experienced as it occurred. Trauma, that is, does not simply serve as record of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned. (Caruth 1995: 151)

”Zeugnis ablegen bedeutet, die eigene Person für die Wahrheit der Geschichte einzusetzen”, siterte jeg Baer over. Og hvor blir historiens sannhet mer tydelig enn hos historiens ofre, hos dens traumatiserte vitner? Vitnesbyrdet trues av traumet, vitnene står i fare for å forstumme i møte med sitt eget ødelagte indre. Derfor må vitnesbyrdet ikke så mye forstås som en avsluttet fortelling, men heller som den prosessen som til slutt – forhåpentligvis – frembringer en fortelling. Forstår man vitnesbyrdet som prosess blir det viktig ikke bare å lytte til *hva* som fortelles, men også til *hva som ikke* fortelles. Det blir viktig å undersøke *hvordan* vitnesbyrdet navigerer og arbeides frem mellom disse to ytterpunktene. Eller sagt på en annen måte: Forstår man vitnesbyrdet som en prosess så må det fortolkes. De narrative bruddene og utelatelsene i et vitnesbyrd er altså like interessante som de narrative sammenhengene, fordi også disse peker tilbake – om enn indirekte – mot opplevelsene som ligger til grunn for vitnesbyrdet. Overført på sekundære vitnesbyrd av typen ”Paul Bereyter” betyr dette at en fortolkning av de narrative strategiene vil kunne øke forståelsen av det som faktisk fortelles i teksten.

KAPITTEL 3: ”Paul Bereyter” som erindringsarbeid

3.1 Historie nedenfra

I et intervju beskriver Sebald sitt litterære interesseområde i *Die Ausgewanderten* på følgende måte:

Mir geht es um die Partikularität des Beschriebenen: Es geht um Identifizierbares, um Lokalhistorisches, um Dinge, die im eigenen Umkreis, der eigenen Kleinstadt vor sich gingen. Es geht auch darum, die Zeitzeugen zum Reden zu bringen, die realen Überlebenden dieser irrwitzigen Verfolgungsgeschichte. Nicht nur als freundliche Sozialgeste, sondern als Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart. (Löffler 1997: 135-136)

To hovedaspekter ved Sebalds litterære virksomhet lar seg skille ut. På den ene siden dreier det seg om en litterær behandling av et historisk materiale. Han er ikke – som for eksempel Thomas Mann – ute etter å arbeide frem en overgripende forståelsesramme for den tyske historien i det 20. århundre, men vil nærme seg historien nedenfra. Han anlegger et lokalhistorisk perspektiv og vil beskrive det som skjedde i den typiske, tyske småbyen under naziregimet. På den andre siden dreier det seg om å få tidsvitner og ofre for nazistisk forfølgelse i tale, de som har levd gjennom denne historiske perioden og kjent den på kroppen. Sebalds overordnede mål er å motarbeide det tiltagende erindringstapet i sin egen samtid.

Det igangsettende momentet i ”Paul Bereyter” er nettopp et slikt erindringstap som Sebald her er inne på. Fortelleren har fått tilsendt en nekrolog over sin avdøde grunnskolelærer. Den vektlegger Bereyters virke som lærer og bemerker blant annet hans idérikdom og begeistring for musikk. Det faktum at Bereyter tok sitt eget liv nevnes ikke. Men det som først og fremst vekker fortellerens interesse er måten Bereyters liv under naziregimet omtales på:

In einer weiter nicht erläuterten Bemerkung hieß es in dem Nachruf allerdings auch, das Dritte Reich habe Paul Bereyter an der Ausübung seines Lehrerberufs gehindert. Diese gänzlich unverbundene und unverbindliche Feststellung sowohl als die drastische Todesart waren die Ursache, weshalb ich mich während der nachfolgenden Jahre in Gedanken immer häufiger mit Paul Bereyter beschäftigt und schließlich versuchte, über die Versammlung

meiner eigenen, mir sehr lieben Erinnerungen an ihn hinaus, hinter seine mir unbekannte Geschichte zu kommen. (42)

Fortellerens historie skrives i opposisjon til nekrologen. Den tar sitt utgangspunkt i det nekrologen ikke snakker om – et lite stykke tysk lokalhistorie – og forsøker å blottlegge dette: Hva skjedde egentlig med Bereyter under nazitiden? Denne innfallsvinkelen gjør, slik flere har bemerkt, at fortelleren ligner en detektiv som forsøker å oppklare en forbrytelse.²⁵

Fortellerens innledende undersøkelser avdekker at ingen i S. egentlig kjente Bereyter spesielt godt. Den allmenne oppfatningen er at det gikk som det måtte gå med ham (43). Som barn betraktet fortelleren – og hans medelever – Bereyter som en slags forbilledlig, eldre bror. De trodde de kjente ham. I møte med innbyggerne i S. 40 år senere må imidlertid fortelleren innrømme overfor seg selv at han har tatt feil: ”Das freilich war, wie mir inzwischen klargeworden ist, eine Einbildung, denn wenn auch der Paul uns gekannt und verstanden hat, so hat doch keiner von uns gewußt, wer er war und wie es aussah in ihm.” (43-44, min kursivering) Nedskrivningen av historien må altså betraktes ikke bare som et lokalhistorisk arbeide, men også som et forsøk fra fortellerens side på å nærme seg sin gamle lærer, et forsøk på å lære ham å kjenne.

I fortellingen er det altså to tomrom som forsøkes fylt. For det første er fortelleren ute etter å fylle det erindringsmessige tomrommet som Bereyter har etterlatt seg i S. og som blir tydelig i den ufullstendige nekrologen. For det andre er fortelleren ute etter å fylle Bereyters indre tomrom: Han vil finne ut hvordan det ”så ut” i Bereyter, og han vil skrive det ned. På bakgrunn av dette vil jeg forsøke å lese ”Paul Bereyter” som en form for erindringsarbeid. Fortellingen tar sitt utgangspunkt i den eksisterende erindringen i S. og forsøker å supplere og korrigere denne, for på den måten å yte Bereyter restitusjon. Hvordan dette erindringsarbeidet foregår, hvilke litterære strategier som tas i bruk i teksten, vil jeg belyse i dette kapittelet.

3.2 Kommunikativ og kulturell erindring

I ”Paul Bereyter” fortelles det ikke bare om mannen som har gitt tittel til fortellingen, det fortelles også om hvordan fortelleren går frem under arbeidet med fortellingen. Eller med

²⁵Se for eksempel Szentivanyi 2006: 358 og Whitehead 2004: 122.

andre ord: "Paul Bereyter" forteller sin egen tilblivelseshistorie. Fortellerens vanskeligheter med å nærme seg livet til Bereyter tematiseres eksplisitt flere ganger i fortellingen. Først forsøker fortelleren å vekke Bereyter til live gjennom sin egen forestillingskraft. Han aktiviserer sine egne minner og ser for seg hvordan hans tidligere lærer levde: Bereyter arbeidende i hagen, Bereyter utstrakt på altanen, Bereyter gående på skøyter på den gjenfryste Moosbacher Fischweiher. Men det nytter ikke:

Solche Versuche der Vergegenwärtigung brachten mich jedoch, wie ich mir eingestehen mußte, dem Paul nicht näher, höchstens augenblicksweise, in gewissen Ausuferungen des Gefühls, wie sie mir unzulässig erscheinen und zu deren Vermeidung ich jetzt aufgeschrieben habe, was ich von Paul Bereyter weiß und im Verlauf meiner Erkundungen über ihn in Erfahrung bringen konnte. (44-45)

Det er utilstrekkeligheten ved fortellerens egen forestillingskraft som får ham til å begynne sine undersøkelser og forfatte en tekst om Bereyter. Under sine undersøkelser er samtaler med mennesker som kjente Bereyter fortellerens viktigste kilde til informasjon, altså det materialet som danner grunnlaget for den beretningen vi leser. Allerede her ser vi at det er flere forskjellige erindringsteknikker i spill på ulike nivåer i teksten – personlig minner/fantasi, skrift, samtale – og det kan derfor være nyttig å innføre et begrepsmessig skille for å tydeliggjøre to forskjellige aspekter ved det erindringsarbeidet som foregår i "Paul Bereyter".

Jan Assmann skiller mellom kommunikativ og kulturell erindring. Om den kommunikative erindringen (*kommunikatives Gedächtnis*) heter det:

Das *kommunikative* Gedächtnis umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern. Wenn die Träger, die es verkörpert, gestorben sind, weicht es einem neuen Gedächtnis. (Assmann 1992: 50)

Den kommunikative erindringen er uformell og først og fremst av muntlig karakter. Tidsvitnene, altså de som har opplevd en bestemt historisk tid, forteller om sine minner

og erfaringer, og på den måten opprettholdes det en erindring om denne tiden. Når tidsvitnene dør, dør også den kommunikative erindringen, eller riktigere: Den kommunikative erindringen går over i kulturell erindring.

Kulturell erindring (*kulturelles Gedächtnis*) bruker Assmann for å beskrive sosiale grupperes forhold til historiske hendelser som ligger minimum 40-50 år tilbake i tid. Den kulturelle erindringen retter seg mot bestemte fikseringspunkter (*Fixpunkte*) i fortiden: "Vergangenheit gerinnt hier vielmehr zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet." (Assmann 1992: 52) Dette gjør at den kulturelle erindringen grenser opp mot myten:

Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte. Man könnte auch sagen, daß im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird. Mythos ist eine fundierende Geschichte, eine Geschichte, die erzählt wird, um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen. (Assmann 1992: 52)

Myte i denne sammenhengen er ikke ensbetydende med ikke-virkelighet, fiksjon, eventyr, løgn, og så videre, snarere tvert imot: "Durch Erinnerung wird Geschichte zum Mythos. Dadurch wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft." (Assmann 1992: 52) Den kulturelle erindringen er altså mer å betrakte som en forklaringsnøkkel for fortiden enn som et arkiv med historiske kjensgjerninger. Ved å fungere som en slik forklaringsnøkkel, er den med på å forme nåtidens forståelse av seg selv og legge føringer for fremtiden. Bestemte symbolske figurer lades med forklaringskraft, og de virker på den måten som tilknytningspunkter til fortiden for nåtidens mennesker, som innganger til å forstå fortiden og fortidens forhold til nåtiden.

Hvis vi overfører disse begrepene på "Paul Bereyter", ser vi at fortelleren inngår i en kommunikativ erindringsprosess gjennom sine samtaler med innbyggerne i S. og Mme. Landau. Gjennom nedtegnelsen av Bereyters historie deltar han derimot i en kulturell erindringsprosess: Fortellingen er ingen transkripsjon av samtalene han har ført, men en bearbeidelse av disse for å belyse Bereyters liv og person. Som vi skal se i den videre lesningen vil interaksjonen mellom disse to erindringsprosessene være viktig for å forstå det erindringsarbeidet fortellingen yter.

3.3 Jernbanen

Fortellerens nedtegnelser om Bereyter begynner med hans endelikt. Den første setningen i fortellingen lyder:

Im Januar 1984 erreichte mich aus S. die Nachricht, Paul Bereyter, bei dem ich in der Volksschule gewesen war, habe am Abend des 30. Dezember, also eine Woche nach seinem 74. Geburtstag, seinem Leben ein Ende gemacht, indem er sich, eine kleine Strecke außerhalb von S., dort, wo die Bahnlinie in einem Bogen aus dem kleinen Weidengehölz herausführt und das offene Feld gewinnt, vor den Zug legte. (41)

Jernbanemotivet kommer til å dukke opp flere ganger i løpet av fortellingen. Det er faktisk allerede introdusert *før* den første setningen gjennom et fotografi av et jernbanespor som er innmontert over teksten på den første siden. Disse jernbaneskinnene slynger seg gjennom hele teksten før de til slutt knytter an til det siste bildet i fortellingen, en skjematisk fremstilling av en jernbanestasjon som fortelleren skal ha tegnet i en av Bereyters skoletimer.

I moderne, europeisk litteratur er det en sterk tradisjon for å knytte toget til moderniteten. I toget finner man rasjonalitet og vitenskapsoptimisme omdannet til et teknologisk vidunder som frakter menneskeheten trygt og planmessig inn i fremtiden, inn i en verden av forutsigbarhet og fornuft. Moderniteten har imidlertid også en mørk slagside, som kanskje er best – for ikke å si mest provokativt – beskrevet av Zygmunt Bauman i *Modernity and the Holocaust*. Ifølge Bauman kan ikke Holocaust forstås som et modernitetsbrudd, som en tilbakevending til et før-moderne terrorvelde. Tvert imot må Holocaust analyseres som ”a characteristically modern phenomenon that cannot be understood out of the context of cultural tendencies and technical achievements of modernity” (Bauman 1989: xiii). For Bauman utgjorde ikke moderniteten med sin tro på mennesket og fornuften noe hinder for Holocaust. Det forholdt seg omvendt: Moderniteten muliggjorde Holocaust. Har man Baumans analyse i bakhodet kjører ikke toget lenger inn i fremtiden, men inn i Auschwitz. En slik fortolkning av jernbanemotivet

i ”Paul Bereyter” blir plausibel når man tar med i betraktningen hvor tett Bereyters liv er forbundet med Holocaust.²⁶

40 år før Bereyter la seg på jernbanesporet utenfor S., hadde han mistet retten til å arbeide som lærer fordi han ifølge den nazistiske raselæren var en ”Dreiviertelarier” (74). Hans far, Theodor Bereyter, en såkalt ”Halbjude” (74), døde på samme tidspunkt, spist opp av raseriet og angsten som hadde gnagd på ham i to år, helt siden forfølgelsene av jødene på hans hjemsted Gunzenhausen begynte, et sted hvor det hadde bodd jøder i generasjoner. Hans mor (til tross for at hun var såkalt arisk) ble avtvunget handelshuset som hennes mann hadde eid og drevet, noe som førte til at hun sank inn i en depresjon og døde få uker etterpå. Hva som skjedde med Bereyters store kjærlighet, Helen Hollaender, er usikkert, men sannsynligvis ble hun deportert til Theresienstadt og gikk til grunne et sted i det store systemet av konsentrasjons- og dødsleire.²⁷

Med tanke på hans jødiske bakgrunn, skjebnen til hans familie og kjæreste synes ikke Bereyters selvmordsmetode å være tilfeldig valgt. Jernbanen var som kjent en uunnværlig del av det nazistiske drapsmaskineriet. I en anvisning anno 21. september 1939 fra Reinhard Heydrich, sjef for Gestapo og Sikkerhetspolitiet, til de såkalte *Einsatzgruppen* i det okkuperte Polen heter det med hensyn til ”Endlösung der Judenfrage”:

Als erste Voraussetzung für das Endziel gilt zunächst die Konzentrierung der Juden vom Lande in die größeren Städte. Sie ist mit Beschleunigung durchzuführen. [...] Dabei ist zu beachten, daß nur solche Städte als Konzentrationspunkte bestimmt werden, die entweder Eisenbahnknotenpunkte sind oder mindestens an Eisenbahnstrecken liegen [...]. (Sitert etter Öhlschlager 2006:76)

²⁶Sigrid Korff synes å legge seg på samme linje i artikkelen ”Die Treue zum Detail – W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*” når hun hevder at det finnes et nett av symboler i boken – fremfor alt sko, skorsteiner og jernbaneskinner – som peker mot og forbinder de fire fortellingene til Holocaust (Korff 1998: 167-199).

²⁷Sebald har forøvrig selv gjort det klart i et intervju at jernbanen fungerer som et symbol for Holocaust: ”The railway played a very, very prominent part, as one knows, in the whole process of deportation. If you look at Claude Lanzmann’s *Shoah* film, which to my mind is one of the most impressive documents of this whole fraught business, there are trains all the time, between each episode. They run along the tracks, you see the wagons, and you see the signals and you see the railway lines in Poland and in the Czech Republic and in Austria and in Italy and in Belgium. The whole logistics of deportation was based on the logistics of the railway system. And I do pick that up at one point when I talk about my primary schoolteachers’ obsession with the railways. So it seemed a fairly obvious thing to do.” (Wachtel 2007: 53-54)

Ved å legge seg på jernbaneskinnene, lider Bereyter, i symbolsk forstand, samme skjebne som millioner av andre jøder, en skjebne som han selv kun unnslopp på grunn av en inkonsekvens i den nazistiske ideologien. Etter Hitler-årene synes denne innsikten, at han egentlig også skulle vært ombord i en av disse spesialtogene som forlot stasjonen før det grydde av dag (73), å ha blitt styrende for Bereyters liv, en besettelse. "Die Eisenbahn", bemerker Mme. Landau et sted i fortellingen, "hatte für Paul eine tiefere Bedeutung. Wahrscheinlich schien es ihm, als führe sie in den Tod." (90) Hvor besatt Bereyter faktisk er av jernbanen blir først klart for Mme. Landau når hun reiser tilbake til S. med ham for å si opp leiligheten hans:

Fahrpläne, Kursbücher, die Logistik des ganzen Eisenbahnwesens, das alles war für ihn, wie die Wohnung in S. sogleich erkennen ließ, zeitweise zu einer Obsession geworden. Die in dem leeren Nordzimmer auf einem Brettertisch aufgebaute Märklinanlage steht mir heute noch vor Augen als das Sinn- und Abbild von Pauls deutschem Unglück. (90-91)

Når fortelleren hører disse ordene, husker han hvilken viktig rolle tog spilte i Bereyters undervisning, og hvordan han og de andre elevene med størst mulig nøyaktighet måtte kopiere over i kladdebøkene sine alle jernbanestasjonene og skinneanleggene som Bereyter tegnet på tavlen (91). Det er som om Bereyter har internalisert jernbanen. Han har gjort den til omdreiningspunktet i livet sitt. Som jøde hører han hjemme på et tog.

3.4 Bereyters traume og traumet i S.

Jernbanebesettelsen må forstås som ett av flere symptomer på traumet i Bereyters liv. Det antydes såpass mange ganger i løpet av fortellingen hvilke sjelelige og mentale spor nazitiden har etterlatt seg i Bereyter at det er fristende å karakterisere den som en sykdomshistorie. I tillegg til de eksemplene jeg nevnte i andre kapittel er det verdt å merke seg at Bereyter etableres som en person uten et normalt indre. Bereyters spesielle måte å snakke på leder fortelleren frem til følgende spekulasjon:

In schön geordneten Sätzen ohne jede Dialektfärbung redete er, aber mit einem leichten Sprach- oder Klangfehler, irgendwie nicht mit dem Kehlkopf, sondern aus der Herzgegend heraus, weshalb es einem manchmal vorkam, *als werde alles in seinem Inwendigen von einem Uhrwerk angetrieben und der ganze Paul sei ein künstlicher, aus Blech- und anderen Metallteilen*

zusammengesetzter Mensch, den die geringste Funktionsstörung für immer aus der Bahn werfen konnte.” (Sebald 1994: 52, min kursivering)

Slike små ”funksjonsfeil” førte til at Bereyter av og til – det kunne skje i friminuttet eller midt i undervisningen – trakk seg unna og inn i seg selv. Da var det gode humøret og munterheten vekk, og i stedet virket han som ”die Untröstlichkeit selber” (62).

Hele fortellingen kretser rundt Bereyters utrøstelighet, uten at denne utrøsteligheten noen gang gis en direkte årsaksforklaring. Tydeligst blir dette i passasjen om tiden i *Wehrmacht* – ”Sechs Jahre diente er [...] und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält.” (82) – hvor alle stedene Bereyter tjenestegjorde under krigen ramses opp, men uten at det sies noe om hva han faktisk opplevde. At Bereyter selv er den viktigste kilden til informasjon om sitt eget liv, kan det være verdt å påpeke i denne sammenhengen. Fortelleren har opplysningene om sin gamle lærer primært fra Mme. Landau, som igjen har dem fra Bereyter. Mme. Landau må ha snakket i det uendelige (79) med Bereyter om livet hans, fastslår fortelleren under en av sine mange samtaler med henne. Når det gjelder *Wehrmacht*-årene er det ingenting i teksten som tyder på at han fortalte om dette til Mme. Landau eller på annen måte forsøkte å nærme seg disse opplevelsene. Den viktigste informasjonskilden om Bereyters liv, han selv, kan derfor ikke karakteriseres som pålitelig, i den forstand at det er deler av livet hans – for eksempel 1935/36 og *Wehrmacht*-årene – som ikke står klart for ham eller som han ikke vil, eller kan, røre ved.

En lignende struktur finnes i byen S. sin erindring om Bereyter. Her utgjør Bereyters liv og person en blindflekk (eller med Derridas forståelse av vitnesbyrdet i bakhodet: en hemmelighet som bare venter på å bli avslørt). Opplysningen i nekrologen om at Det tredje rike forhindret Bereyter i å arbeide som lærer – ”[d]iese gänzlich unverbundene und unverbindliche Feststellung” (42) – er verken forklart eller innarbeidet i nekrologen på noe skikkelig vis, men står for seg selv, som et enkelt faktum. Nekrologen unngår å ta opp nazitiden, samtidig som den gjør den upersonlige størrelsen ”Det tredje rike” til handlende subjekt. På den måten fraskrives innbyggerne i S. ansvaret for Bereyters skjebne. Symptomatisk nok får fortelleren først vite om Bereyters jødiske bakgrunn gjennom samtaler med Mme. Landau. I alle fortellerens år i S. har dette aldri kommet opp, noe som ikke forundrer Mme. Landau det minste:

Es wundert mich nicht, sagte Mme. Landau, nicht im allergeringsten wundert es mich, daß Ihnen die Gemeinheiten und Mesquinerien verborgen geblieben sind, denen eine Familie wie die Bereyters ausgesetzt war in solch einem miserablen Nest, wie S. damals war und es, allem sogenannten Fortschritt zum Trotz, unverändert ist; es wundert mich nicht, denn es liegt ja in der Logik der ganzen Geschichte. (74-75)

Ignoransen overfor familien Bereyters skjebne følger logisk av situasjonen under naziregimet, skal man tro Mme. Landau. Det miserable reiret av en by som S. den gang var, har ikke forandret seg. Alt er som før. Denne ignoransen kan imidlertid også fortolkes som en fortrenkning og situasjonen i S. som et sosialt traume. Sosiologen Kai Erikson har tatt til orde for at traume-begrepet ikke bare er anvendbart på individer, men at det også er meningsfullt å bruke det om grupper av mennesker. I essayet "Notes on Trauma and Community" skriver han:

Sometimes the tissue of community can be damaged in much the same way as the tissues of mind and body [...], but even when that does not happen traumatic wounds inflicted on individuals can combine to create a mood, an ethos – a group culture, almost – that is different from (and more than) the sum of the private wounds that make it up. Trauma, that is, has a social dimension. (Erikson 1995:185)

Et sosialt traume kan altså bestå av summen av traumene til individene i en bestemt sosial gruppe, eller det kan dreie seg om en mer u håndgripelig skade på det sosiale vevet som binder denne gruppen sammen. Ifølge Erikson er det ikke noe enten-eller-forhold mellom disse to fenomenene: De kan eksistere alene eller i kombinasjon. I begge tilfeller (eller i kombinasjonen av de to) oppstår det en spesiell stemning eller et bestemt sosialt klima som dominerer gruppen.

Når det gjelder S. synes det riktig å snakke om en skade på det sosiale vevet. Med Assmanns ord kan man kanskje si at den kommunikative erindringen er mangelfull, eller rett og slett traumatisert. Den unntakstilstanden som nazitiden utgjorde har i etterkrigstiden aldri helt blitt opphevet. De sårene lokalsamfunnet ble påført – for ikke å si: påførte seg selv – i perioden 1933-45 har ikke grodd skikkelig. Bereyter er fortsatt et fremmedelement man ikke riktig klarer å forholde seg til eller finne en plass til, men nå er han et fremmedelement fra fortiden, en påminnelse om et mørkt kapittel i småbyens

historie: Bereyters tomme leilighet (43) står som et håndfast uttrykk for ”hullet” i byens erindring – og som et motstykke til de blinde flekkene i Bereyters egen hukommelse.

Den historien som skal fortelles i ”Paul Bereyter” er altså ikke bare vanskelig tilgjengelig for hovedpersonen selv, men også for lokalsamfunnet og hans medborgere. Et traume hindrer direkte adgang til erindringen i begge tilfeller. Da melder spørsmålet seg om hvordan en historie som bare er delvis tilgjengelig – for fortelleren så vel som hovedpersonen – skal fortelles.

3.5 Den terapeutiske samtalesituasjonen

Tidligere i dette kapittelet nevnte jeg at fortelleren i *Die Ausgewanderten* av flere kommentatorer har blitt beskrevet som en detektiv. Denne karakteristikken er dekkende for mye av virksomheten til fortelleren, men er ikke helt treffende når det kommer til de mange og lange samtalene fortelleren fører med personene han oppsøker under sine undersøkelser. J.J. Long har tatt til orde for at fortelleren i disse samtalsituasjonene ligner en slags terapeut (Long 2003: 125), og at samtalene kan forstås som en form for terapi, i den forstand at fortelleren hjelper sine samtalepartnere med å komme i kontakt med en fortid som de ikke, eller bare i sjeldne tilfeller, selv ville rørt ved.

Innenfor Holocaust-forskningen er intervjuer med overlevende en viktig kilde til informasjon. Det er imidlertid utbredt enighet om at slike intervjuer også er nyttige for de overlevende. I innledningen til boken *Sprechen als Last und Befreiung. Holocaust-Überlebende und politisch Verfolgte zweier Diktaturen*, som baserer seg på over 100 intervjuer med ofre for nasjonalsosialistisk og/eller stalinistisk forfølgelse, skriver Friedhelm Boll følgende:

Es werden in der Regel disparate Ereignisse, Erlebnisse, Verhaltensweisen und Widerfahrnisse in einen sinnhaften Zusammenhang gestellt, wobei die erzählerische Sprachform die Kontinuität der Episoden und damit auch der erzählenden Person gewährleistet. Dadurch entsteht eine lebensgeschichtliche Konstruktion, in der der Erzähler/die Erzählerin sich als Handelnde oder als jemand erfuhr, dessen Handlungen und Verhalten auch in der Zwangslage der Verfolgung noch Sinn machte. (Boll 2003: 23)

Ved å fortelle sin historie, altså vitne, innordner den overlevende sine opplevelser i et narrativ og gjør dermed disse opplevelsene mer forståelige. Ved å fortelle gjeninnsetter

den overlevende seg selv som et handlende subjekt: Han eller hun frigjøres fra den anonyme massen av mennesker som *ble forfulgt* og trer frem som et individ som gjorde aktive valg.

Undersøker man den kommunikative erindringsprosessen som fortelleren i ”Paul Bereyter” inngår i nøyere, finner man at intervjuer eller terapeutiske samtalesituasjoner av den typen jeg har skissert over utgjør en svært viktig bestanddel. Fortelleren har sin informasjon om Bereyter primært fra sine samtaler med Mme. Landau, som igjen har den fra sine samtaler med Bereyter. Historien om Bereyter er altså formidlet gjennom to forskjellige samtalesituasjoner (Bereyter-Mme. Landau og Mme. Landau- fortelleren), og det kan derfor være nyttig å trekke inn noe av den etter hvert ganske omfattende teorien omkring intervjuer av overlevende for å belyse den kommunikative erindringsprosessen som beskrives i fortellingen.

3.6 Holocaust som en vitneløs hendelse

I essayet ”Truth and Testimony: The Process and the Struggle” hevder psykoanalytikeren Dori Laub at det særegne ved Holocaust som historisk hendelse er at den ikke produserte noen vitner. Sagt på en annen måte: Det var ingen vitner til Holocaust. Umiddelbart fortoner det seg som en absurd påstand. Ofre og gjerningsmenn fra den gang lever fortsatt og kan fortelle om hva de opplevde, og den historiske dokumentasjonen av Holocaust – i form av førstehåndsbeskriver, fotografier og filmer – er overveldende.

Laubs vitne-begrep er utledet fra hans praksis som psykoanalytiker og fra hans arbeid som intervjuer for *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*. Et fellestrekk for de mange overlevende han har intervjuet er at Holocaust ikke tok slutt i 1945, men at traumet Holocaust fortsetter å gjøre seg gjeldende i livene til de overlevende – i form av mareritt, tvangshandlinger, og lignende – så lenge som 20, 30, 40, 50 år etterpå, noe som hindrer eller vanskeliggjør tilgangen til opplevelsene fra forfølgelsesårene for ofrene.²⁸

Påstanden om at det ikke var noen vitner til Holocaust må altså ikke forstås som historisk revisjonisme, men heller som et forsøk på å karakterisere Holocausts psykologiske struktur. Laubs poeng er at da Holocaust fant sted var det så overveldende

²⁸Laub beskriver ettervirkningshistoriene til flere overlevende. Se for eksempel Laub 1992: 66 og Laub 1995: 71-73.

og ufattelig at det sprengte de forståelsesrammene man hadde. For ofrene var det ikke mulig å innta en posisjon *utenfor* det som skjedde:

[I]t was not only the reality of the situation and the lack of responsiveness of bystanders or the world that accounts for the fact that history was taking place with no witness: it was also the very circumstance of *being inside the event* that made unthinkable the very notion that a witness could exist, that is, someone who could step outside of the coercively totalitarian and dehumanizing frame of reference in which the event was taking place, and provide an independent frame of reference through which the event could be observed. (Laub 1995: 66)

For ofrene fantes det ingen annen forståelsesramme for det som foregikk enn den nazistene bidro med. På denne måten ble ofrene ikke bare avskåret fra omverdenen, men også fra hverandre, og den enkelte fra seg selv. I siste instans ble de innsatte avskåret fra sin egen menneskelighet. Når de helt basale mellommenneskelige båndene utslettes på denne måten, blir selve henvendelsen til et annet menneske en umulighet, og dermed også enhver form for vitnehandling:

The historical reality of the Holocaust became [...] a reality that extinguished philosophically the very possibility of address, the possibility of appealing, or of turning to, another. But when one cannot turn to a "you" one cannot say "thou" even to oneself. The Holocaust created in this way a world in which one *could not bear witness to oneself*. (Laub 1995: 66)

For ofrene var Holocaust rett og slett for overveldende, for altomfattende og utslettende, til at det var menneskelig mulig å innta en vitneposisjon:

The historical imperative to bear witness could essentially *not be met during the actual occurrence*. The degree to which bearing witness was required, entailed such an outstanding measure of awareness and of comprehension of the event – of its dimensions, consequences, and above all, of its radical *otherness* to all known frames of reference – that it was beyond the limits of human ability (and willingness) to grasp, to transmit, or to imagine. There was therefore no concurrent "knowing" or assimilation of the history of the occurrence. The event could thus unimpededly proceed *as though* there were no witnessing whatsoever, *no witnessing that could decisively impact on it*. (Laub 1995: 68)

Det er viktig å huske på at Laub forsøker å utlede et *teoretisk perspektiv* på Holocaust fra sin praksis som psykoanalytiker, og at påstandene hans derfor ikke kan forstås bokstavelig (Laub 1995: 65). Når Laub for eksempel hevder at Holocaust har umuliggjort henvendelsen til et annet menneske, sier han altså ikke at det er umulig for mennesker som har opplevd Holocaust å snakke om det. Påstanden må heller forstås som en spissformulering av et trekk ved Holocaust og den historiske bearbeidingen av denne hendelsen: den stillheten som Holocaust så lenge var innhyllet i. Laubs arbeid som intervjuer for *Fortunoff Video Archive* er i seg selv en motbevisning av teoriene hans hvis man forstår dem bokstavelig. I dette arbeidet dreier deg seg jo nettopp om å gi stemme til de stemmeløse, å snakke om det man bare kan tie om.

Under vitnesbyrdprosessen mener Laub å kunne skille ut tre distinkte nivåer: "the level of being witness to oneself within the experience, the level of being a witness to the testimonies of others, and the level of being a witness to the process of witnessing itself." (Laub 1995: 61) De to første nivåene omfatter interaksjonen mellom vitne og tilhører: Vitnet som forteller, tilhøreren som lytter og hjelper vitnet videre. Det tredje nivået beskriver Laub som et slags metanivå:

The third level is one in which the process of witnessing is itself being witnessed. I observe how the narrator and myself as listener alternate between moving closer and then retreating from the experience – with the sense that there is a truth that we are both trying to reach, and this sense serves as a beacon we both try to follow. (Laub 1995: 62)

Dette nivået er for Laub også knyttet til tilhørerens rolle i samtalsituasjonen med vitnet. Tilhøreren henstiller seg mentalt utenfor situasjonen og observerer vitnesbyrdavleggelsen han tar del i. Også en eventuell tredjepart – for eksempel jeg som ser på et opptak eller leser en transkripsjon av en vitnesbyrdavleggelse – synes å måtte plasseres på Laubs tredje nivå. Denne tredje parten er riktignok ikke en aktiv part i selve utformingen av vitnesbyrdet, men kan likefullt observere, eller være vitne til, hvordan vitnet og tilhøreren sammen arbeider frem vitnesbyrdet.

3.7 Restitusjonen av Paul Bereyter

Hvis man forstår de samtalene som det refereres til i "Paul Bereyter" (Bereyter-Mme. Landau, Mme. Landau-fortelleren) som vitnesbyrdavleggelser, finner man en struktur i

fortellingen som sammenfaller med de tre nivåene Laub deler vitneprosessen inn i: Til grunn for teksten ligger Bereyters bevitnelse av sine egne opplevelser ("the level of being witness to oneself within the experience"), men disse opplevelsene kommer bare indirekte til uttrykk gjennom Mme. Landaus vitnesbyrd til fortelleren ("the level of being witness to the testimonies of others"). Fortelleren – og med ham, leserne – befinner seg på det tredje nivået der selve vitnesbyrdprosessen bevitnes ("the level of being witness to the process of witnessing itself"). Historien om Bereyter kan altså sies å være fortalt gjennom en kjede av vitnesbyrd der leseren inngår som det siste leddet. Denne kjeden av vitnesbyrd kretser rundt tomrommet som utgjør sentrum i fortellingen og Bereyters liv, et tomrom som man finner tydeligst formulert i bemerkningen: "Sechs Jahre diene er [...] und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält." (82) Nøyaktig hva Bereyter opplevde under krigen og de øvrige forfølgelsesårene, får vi aldri vite. Det synes han ikke engang selv å være fullstendig på det rene med. Med Laub kunne man si at han ikke har vært vitne til sine egne opplevelser i denne perioden.

Jerome Bruner, forfatteren av artikkelen "Self-making and world-making" som jeg introduserte i andre kapittel, har fremsatt en hypotese om at "literary genres represent stylized forms of violations of the folkpsychological canon." (Bruner 2001: 30) Ifølge Bruner konstruerer vi selvene våre etter visse narrative normer som ligger nedfelt i kulturen. Våre intensjoner og handlinger, våre selv, våre fortellinger om oss selv, blir forståelige for andre i lys av det psykologiske fortolkningsapparatet ("folk psychology") som kulturen også rommer. Litteraturen nyanserer og gjør det menneskelige mer komplekst, ifølge Bruner, ved å avvike eller motsette seg de psykologiske forklaringene som "folkepsykologien" leverer, men uten helt å miste kontakten med den. Den narratologiske strukturen i "Paul Bereyter" er interessant i lys av Bruners hypotese, fordi fortellingen på den ene siden gir en "folkepsykologisk" beskrivelse av mennesket Bereyter og småbyen S. Fortelleren lar menneskene i S. og Mme. Landau fortelle historien om Bereyter, eller med Assmanns terminologi: Den kommunikative erindringsprosessen danner fortellingens grunnlag. På den andre siden gjennomgår fortellerens mange samtaler en estetisk transformasjon og danner en særegen fortellerstil som trekker veksler på vitnesbyrdintervjuet, slik man finner det i historiefaget. Dette – med Bruners ord – avviket fra "folkepsykologien" gjør at leseren innsettes som et vitne til

den kjeden av vitnesbyrd som ligger til grunn for fortellingen (Bereyter-Mme. Landau, Mme. Landau-fortelleren), samtidig som fortellingen flekkes med traumatiske hull som hindrer leseren full tilgang til den historien som disse vitnesbyrdene forteller. Fortellingen, forstått som et stykke kulturelt erindringsarbeid, lar det Assmann kaller et fikseringspunkt eller en symbolsk erindringsfigur fylle plassen til de vitneløse hendelsene i Bereyters liv. I stedet for en beskrivelse av hva Bereyter så og opplevde under naziårene, gjentas jernbanemotivet som et mantra fortellingen igjennom og blir et substitutt og symbol for det tomrommet som Bereyters liv og historie kretser rundt. Til sammen skaper dette den paradoksale effekten at man som leser på den ene siden kommer svært nært innpå Bereyter, fordi man skrives inn som en tilhører i vitnesbyrdets dialogstruktur. På den andre siden holdes man som leser på avstand: ”Tomrommet” i Bereyter fylles kun indirekte av jernbanemotivet. Noe klart svar på spørsmålet om hvordan det ”så ut” i Bereyter, får man ikke. De historiske og sosiale omstendighetene rundt Bereyters liv – for eksempel hvordan han ble behandlet i S. – forklares av fortelleren. Men noen utførlig redegjørelse for hva det gjør med et menneskes indre å leve under slike vilkår verken kan eller vil fortelleren spekulere over da dette forekommer ham å være utillatelig (*unzulässig*). Ved at hovedpersonens egne ord legges indirekte til grunn for fortellingen restitueres Bereyter – med Bolls ord – som et handlende individ, samtidig som det opprettholdes en behørig distanse mellom både fortelleren og Bereyter, og leserne og Bereyter. Fortelleren redder livet til sin gamle lærer fra den historiske glemselen, men kan ikke annet enn å antyde hva det faktisk vil si å ha levd dette livet, for Bereyter ”wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält.” (82)

KAPITTEL 4: Traumatiske fotografier, fotografiske traumer

4.1 De umulige bildene

Et tema Sebald ofte vender tilbake til i intervjuer, er den første konfrontasjonen med den nære tyske fortiden i undervisningen på skolen:

Mir passierte, was den meisten Leuten meiner Generation passiert ist: Irgendwann im Geschichtsunterricht, so mit siebzehn oder achtzehn, wurden einem diese Leichen auf die Schulbank geschoben, wie Achternbusch sagt. Der englische Bergen-Belsen-Film wurde uns gezeigt – ohne Kommentar, als moralische Pflichtübung. Seit damals ist dieses Thema in meinem Kopf präsent. (Löffler 1997: 135)

Bildene av likhaugene i konsentrasjonsleiren Bergen-Belsen ble vist uten kommentarer. Ved å la bildene tale for seg, slapp man å snakke om det bildene viste. Sebald oppfatter ikke denne filmfremvisningen som noe genuint forsøk på å forstå det som foregikk i Tyskland bare 15-20 år tidligere. Det var en moralsk pliktøvelse, noe man bare måtte igjennom. Filmfremvisningen er for Sebald ett av mange eksempler på hvor utilstrekkelig den offisielle omgangen med nazifortiden lenge var i Tyskland.

I forhold til Sebalds forfatterskap er det imidlertid også interessant med den mistilliten til filmmediet, og i dets forlengelse, det fotografiske bildet, som sitatet gir til kjenne. Det holder ikke å bare se bildene fra leirene. Disse bildene må kommenteres og diskuteres, de må kontekstualiseres. Uten en slik større, språklig ramme forblir de bare bilder, bare en moralsk pliktøvelse. Sebald synes her å være helt på linje med Susan Sontag når hun i *On Photography* skriver:

There can be no evidence, photographic or otherwise, of an event until the event itself has been named and characterized. And it is never photographic evidence which can construct – more properly, identify – events; the contribution of photography always follows the naming of the event. (Sontag 2002: 19)

En slik skepsis til det fotografiske bildet synes merkelig for en forfatter som i så utstrakt grad benytter seg av fotografier i bøkene sine og som lar historisk materiale danne grunnlaget for sin litterære virksomhet. Fotografiet er i stand til å fange et historisk

øyeblikk på en helt annen måte enn en tekst. Det er insisterende og fylt av virkelighet, eller som Roland Barthes uttrykker det: ”Fotografiet er det absolutt partikulære [...], det er *dette her* [...], kort sagt, *týche*, som er det utrettelige uttrykk for tilfellet, møtet, Det reelle.” (Barthes 2001: 15)

Den tette forbindelsen til virkeligheten betyr imidlertid ikke at fotografiet lettere vekker en moralsk impuls i betrakteren enn det en tekst gjør i sin leser, skal vi tro Sontag: ”The images that mobilize conscience are always linked to a given historical situation. The more general they are, the less likely they are to be effective.” (Sontag 2002: 17) Fotografier må kontekstualiseres for at de skal appellere til betrakterens samvittighet. De trenger en historisk, samfunnsmessig, kulturell, i siste instans, språklig ramme for å ha en effekt. Walter Benjamin var inne på dette allerede i 1931 i essayet “Kleine Geschichte der Photographie”. Den fototekniske utviklingen gjorde fotografene i stand til å fange inn stadig nye og hittil uante aspekter ved virkeligheten, og Benjamin fryktet at fotografiets sjokkeffekt ville være så overveldende på betrakteren at den stoppet videre refleksjon over det fotografiet viste:

Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß. (Benjamin 1977: 385)

Hvordan en slik språklig ramme (*Beschriftung*) bør utformes og hva slags litterarisering av livsforholdene (*Literarisierung aller Lebensverhältnisse*) som er ønskelig, går imidlertid ikke Benjamin inn på. Den avgjørende forskjellen mellom bildene i Bergen-Belsen-filmen som Sebald snakker om i det innledende sitatet og fotografiene Sebald inkorporerer i bøkene sine, er at de sistnevnte nettopp er omgitt av en slik språklig ramme som Benjamin etterlyser. I dette kapittelet skal jeg forsøke å lese fotografiene i ”Paul Bereyter” som et svar på Benjamins oppfordring. Forstår man Sebalds fotografibruk på denne måten er det åpenbart at tekstrammen det her dreier seg om er mer kompleks enn tradisjonelle billedtekster, og at en lesning av fotografiene er nødt til å ha samspillet mellom tekst og foto som sitt utgangspunkt.

J.J. Long deler fotografiene i *Die Ausgewanderten* inn i to grupper: fotografier som synes å stamme fra karakterene og fotografier som synes å være tatt av fortelleren selv,²⁹ og han anlegger to forskjellige lese måter for disse. De førstnevnte fotografiene leser han primært psykoanalytisk med vekt på hvordan de inngår i et narrasjons- og erindringsarbeid i teksten, mens han leser de sistnevnte strukturelt med vekt på hvordan disse fotografiene fungerer som kommentarer til bokens overordnede tematikk (Long 2003: 120). Når det gjelder ”Paul Bereyter” stammer mesteparten av fotografiene i teksten fra Bereyters fotoalbum, som Mme. Landau overrekker fortelleren under en av deres mange samtaler. Fotografiet av et jernbanespor som innleder fortellingen (41) og sidene fra Bereyters notatbøker (86, 87) synes derimot fortelleren selv å ha bidratt med. I tillegg inneholder teksten en skjematisk tegning av et klasserom (50) og en skjematisk tegning av et jernbaneanlegg (91) som også må tilskrives fortelleren.

Jeg vil overta Longs inndeling og først analysere noen av fotografiene med vekt på hvordan de narrativiseres i fortellingen, deretter vil jeg analysere jernbanefotografiet på fortellingens første side tematisk. Jeg vil dessuten innføre et tredje nivå. Gjennom en analyse av de to fotografiene fra Bereyters album som stammer fra hans tjenestetid i *Wehrmacht* vil jeg forsøke å vise hvordan tekst-foto-samspeillet her innsetter leseren i en helt særegen vitneposisjon. Jan Ceuppens har i artikkelen ”Transcripts: An Ethics of Representation in *The Emigrants*” tatt til orde for den paradoksale påstanden at Sebalds bruk av fotografier er et forsøk på å respektere et *Bilderverbot* (Ceuppens 2006: 253). Jeg kommer til å avslutte kapittelet med å diskutere denne påstanden mer utførlig. Her skal jeg bare lufte tanken om at det viktigste ved fotografiene i ”Paul Bereyter” kanskje ikke er hva de viser, men hva de *ikke* viser. Før jeg nærmer meg de nevnte fotografiene, vil jeg bruke litt plass på en passasje i fortellingen som tematiserer visualisering som litterær teknikk, fordi jeg mener denne passasjen er relevant for forståelsen av Sebalds fotografibruk i ”Paul Bereyter”.

²⁹Som jeg påpekte i første kapittel er verken jeg eller Long interessert i å skille dokumentarisme fra fiksjon i Sebalds bøker. Innenfor ”Paul Bereyters” tekstunivers presenteres fotografiene som henholdsvis fotografier fra albumet til Bereyter og fotografier tatt av fortelleren. Om det faktisk eksisterer et slikt fotoalbum eller om fortelleren (som man da må anta er Sebald selv) faktisk har tatt de fotografiene som fortellingen tilskriver ham er derfor irrelevant.

4.2 Identifikasjon gjennom visualisering

Fortellerens første forsøk på å nærme seg sin gamle lærer og hans historie går gjennom forestillingskraften. Han forsøker å *se for seg* Bereyter:

Ich *sah* ihn liegen auf dem geschindelten Altan, seiner sommerlichen Schlafstatt, das Gesicht überwölbt von den Heerzügen der Gestirne; ich *sah* ihn eislaufen im Winter, allein auf dem Moosbacher Fischweiher, und *sah* ihn hingestreckt auf dem Geleis. Er hatte, *in meiner Vorstellung*, die Brille abgenommen und zur Seite in den Schotter gelegt. (44, mine kursiveringer)

Fortelleren fremkaller bilder av Bereyter, og av hvordan han må ha levd, for sitt indre øye. Han forsøker også å visualisere Bereyters død, se sin gamle lærer liggende på skinnene og vente på toget. Når fortelleren nærmer seg Bereyters dødsøyeblikk skjer det imidlertid et skifte i synsvinkel:

Die glänzende Stahlbänder, die Querbalken der Schwellen, das Fichtenwäldchen an der Altstädter Steige und der ihm so vertraute Gebirgsbogen waren vor seinen kurzsichtigen Augen verschwommen und ausgelöscht in der Dämmerung. Zuletzt, als das schlagende Geräusch sich näherte, *sah er* nurmehr ein dunkel Grau, mitten darin aber, gestochen scharf, das schneeweiße Nachbild des Kratzers, der Trettach und des Himmelsschrofens. (44, min kursivering)

I det forrige sitatet ble Bereyter betraktet utenfra. I dette sitatet har fortelleren inntatt Bereyters synsvinkel: Han ser det Bereyter må ha sett rett før sin død, som om han selv lå på skinnene. Eller med andre ord: Fortelleren identifiserer seg så sterkt med Bereyter at han tar Bereyters plass. Denne tilnærminingsstrategien velger imidlertid fortelleren å forkaste:

Solche Versuche der Vergegenwärtigung brachten mir jedoch, wie ich mir eingestehen mußte, dem Paul nicht näher, höchstens augenblicksweise, in gewissen Ausuferungen des Gefühls, wie sie mir unzulässig erscheinen und zu deren Vermeidung ich jetzt aufgeschrieben habe, was ich von Paul Bereyter weiß und im Verlauf meiner Erkundungen über ihn in Erfahrung bringen konnte. (44-45)

Det er for å unngå en slik emosjonell identifikasjon at fortelleren reiser tilbake til S. og starter sine undersøkelser. Ved visualiseringen av Bereyter opprettholdes ikke den nødvendige distansen mellom fortelleren og Bereyter. De to blir ett, noe som forekommer fortelleren å være utillatelig.

Det er med utgangspunkt i denne passasjen at Ceuppens kommer med sin påstand om at Sebald forsøker å respektere et bildeforbud i ”Paul Bereyter”: ”[I]t is as if the narrator seeks to obey a *Bilderverbot*, a prohibition against picturing or imagining another person too vividly.” (Ceuppens 2006: 253) Bildeforbudet, slik Ceuppens forstår det, er nært forbundet med spørsmålet om hva som er den passende distansen mellom fortelleren og dennes objekt. I de siterte passasjene øker detaljrikdommen i beskrivelsen omvendt proporsjonalt med distansen mellom fortelleren og Bereyter. Jo nærmere fortelleren kommer Bereyter, desto mer livaktig blir skildringen av Bereyter. Man skulle tro dette var fordelaktig når fortellerens mål er å portrettere Bereyter, men det motsatte er tilfelle. Ettersom distansen mellom fortelleren og Bereyter minker, øker faren for en fullstendig identifikasjon, noe som fører til at fortelleren overtar Bereyters plass og på den måten forringer det unike i Bereyters erfaringer. Fortelleren antyder altså at det finnes et problematisk aspekt ved visuelle fremstillinger av denne typen, fordi de lett kan føre til et overtramp mot den (eller det) fremstilte, en moralsk uforsvarlig identifikasjon.

4.3 Fotografier som livsfortelling

For fortelleren utgjør Bereyters fotoalbum en slags kanal mellom verden og dødsriket:

Einmal ums andere, vorwärts und rückwärts durchblätterte ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen. (68-69)

Gjennom fotografiene vender de døde tilbake til verden, og samtidig vekker fotografiene en slags dødsdrift hos betrakteren, en lengsel etter å tre inn i dødsriket og være blant de døde. Grensene mellom det dennesidige og det hinsidige blir flytende, og fotografiene makter å sette fortellerens nåtid i kontakt med fortiden.

Med unntak av noen enkeltperioder dekker fotoalbumet hele Bereyters liv, og fotografiene har billedtekster skrevet av Bereyter selv (68). I fortellingen har imidlertid Bereyters billedtekster måtte vike plassen for fortellerens ord. På denne måten blir serien av fotografier fra Bereyters liv et slags skjelett i fortellingen: Fortelleren beskriver, kommenterer og fortolker dem og bygger sin historie om Bereyter rundt bildene i fotoalbumet. At fortelleren faktisk foretar en fortolkning, at han leser Bereyters liv ut av fotografiene, blir særlig tydelig når det kommer til fotografiene fra lærerens barne- og ungdomsår. Kun fortellerens beskrivelser av disse er gjengitt i teksten, som om fortelleren ikke ønsker å få sin egen fortolkning utfordret:

Die ersten Fotografien *erzählten* von einer glücklichen Kindheit in dem in unmittelbarer Nachbarschaft zur Gärtnerei Lerchenmüller in der Blumenstraße gelegenen Wohnhaus der Bereyters und zeigten Paul mehrfach mit seiner Katze und einem offensichtlich völlig zahmen Gockelhan. Es folgten die Jahre in einem Landschulheim, kaum minder glücklich als die eben vergangene Kindheit [...]. (69, min kursivering)

Her får man presentert hva de stumme fotografiene forteller, altså egentlig hva fortelleren leser inn i dem. Dette elementet av fortolkning tematiseres eksplisitt i beskrivelsen av fotografiene som viser Helen Hollaender:

Die um ein paar Monate ältere Helen, die, so findet es sich im Album mit doppeltem Ausrufezeichen vermerkt, bei Bereyters im Hause wohnte, während die Mutter in der Pension Luitpold einquartiert war, ist für den Paul, einer Mutmaßung Mme. Landaus zufolge, nicht weniger als eine Offenbarung gewesen, *denn wenn diese Bilder nicht trügen*, sagte sie, dann war die Helen Hollaender freimütig, klug und zudem ein ziemlich tiefes Wasser, in welchem der Paul gerne sich spiegelte. (71-72, min kursivering)

Ved hjelp av fotografiene konstruerer – for ikke å si restituerer – fortelleren Bereyters biografi. De fotografiske øyeblikksutsnittene settes inn i en kontekst og gis en narrativ funksjon av fortellerens kommentarer. På denne måten blir fotografiene en integrert del av teksten, og de får en klar dokumentarisk effekt: Dette er Bereyter under studietiden, slik så Helen Hollaender ut, etc. Det opprettes en forbindelse mellom fortiden og nåtiden, mellom de døde verden og menneskenes rike. Ved å se – med sine egne øyne – hvordan Bereyter levde, blir leseren vitne til en tappt verden og fotografiene en slags *stumme*

vitnesbyrd, siden de selv ikke forteller noe, men er avhengig av å bli utlagt av fortelleren. De fortolkende kommentarene til fortelleren – ”wenn diese Bilder nicht trügen” (72) – og det faktum at han holder noen fotografier tilbake, antyder imidlertid at fotografiene ikke forteller sannheten, og bare sannheten, men at de er mangelfulle som vitnesbyrd. Fotografiske bilder *kan* lyve, i den forstand at de kan fortolkes uriktig av betrakteren, eller i dette tilfellet fortelleren. At det finnes aspekter ved Bereyters liv som ikke kommer frem i bildene av ham, antydes av fortelleren når han forkaster sine egne indre bilder av Bereyter for heller å nærme seg en ”unbekannte Geschichte” (42) bakenfor bildene. Den ukjente historien bak bildene tematiseres imidlertid gjennom et komplekst nett av referanser og allusjoner, som jeg går inn på i neste delkapittel.

4.4 Jernbanefotografiet

Det første fotografiet i ”Paul Bereyter” er innmontert på fortellingens første side, over teksten, og viser et jernbanespor. Kameraet synes å være plassert på den venstre skinnen. Jernbanesporet følger utkanten av en skog, ”innover” i fotografiet, før det fortaper seg i bakgrunnen. Fotografiet er bokstavelig talt et åstedsfotografi (Benjamin 1977: 385).



Før man begynner å lese selve fortellingen må man stoppe opp ved dette fotografiet. På siden før har man lest fortellingens tittel og mottoet: ”Manche Nebelflecken / löset kein Auge auf” (39). Både mottoet og fotografiet danner på denne måten ”innganger” til fortellingen, de er begge med på å transportere leseren inn i teksten, og begge henleder

oppmerksomheten mot det visuelle aspektet i den kommende fortellingen. Mottoet ved å være en påstand om det å se, fotografiet ved å tvinge leseren til å betrakte et fotografi før hun begynner å lese. Mottoet og fotografiet synes dessuten å stå i en viss sammenheng med hverandre: Fotografiet viser det Bereyter må ha sett da han lå på skinnene og ventet på toget, og tåkefleckene (*Nebelflecken*) som mottoet omtaler synes å korrespondere både med ”die kleinen dunklen Flecken und perlartigen Figuren” (88) i Bereyters synsfelt og med den uklare nederste delen av fotografiet.

I mottoet, som er et sitat fra Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1813), er ikke øyet bare en passiv mottager av lys, men aktivt: Øyet har potensial til å løse opp det betraktede. Jan Ceuppens kommenterer mottoet på følgende måte:

[...] Jean Paul brings it up in a reflection on the genius and on artistic creation, playing out ”cold” and ”mechanical” repetition of forms against the intrinsic-driven creativity of the genius. The broader context is the opposition between two equally erroneous forms of poetry: nihilistic or romantic poetry, in which the ego of the poet takes over completely, and materialist poetry which is just a mechanical reproduction of nature. (Ceuppens 2006: 253-254)

Allerede i mottoet spennes altså fortellingen ut mellom to ytterpunkter for litterær fremstilling: En litterære fremstilling der forfatterens ego gjennomstrømmer det litterære objektet settes opp mot en litterær fremstilling der forfatteren kun mekanisk reproducerer det litterære objektet.

Det tyske ordet *Nebel* har to betydninger. Det kan bety tåke, som er den betydningen jeg har forholdt meg til hittil, men det kan også bety: ”[aus einer Anhäufung von Sternen bestehendes] schwach leuchtendes, nicht scharf umgrenztes, flächenhaft erscheinendes Gebilde am Himmel” (Scholze Stubenrecht 1999: 2712). En norsk oversettelse av *Nebelflecken* kunne være stjernetåke. Det er i denne betydningen av ordet Jean Paul bruker *Nebelflecken*. Legger man denne betydningen til grunn, kommer det et nytt element inn i mottoet: avstand. Stjernetåkene på himmelen befinner seg ubegripelig langt unna det betraktende, menneskelige øyet. I fortellerens tilnærmingsforsøk var, som nevnt, avstanden til personen som skulle portretteres av største viktighet. Når fortelleren kom for nær ”løste” Bereyter seg opp, og fortelleren tok i stedet hans plass. Leser man mottoet i sammenheng med denne passasjen blir ikke øyets oppløsende egenskaper det

viktigste. Viktigere blir det at denne oppløsningen lar seg stagge hvis den nødvendige avstanden til det litterære objektet opprettholdes.

Det problematiske ved å litterært bevege seg inn i et annet menneske understrekes dessuten gjennom diskrepansen mellom fotografiet og det fortelleren forestiller seg at Bereyter må ha sett rett før sin død. De tre fjellene som Bereyter ser i fortellerens forestillinger – Kratzer, Trettach og Himmelschrofen – vises ikke på fotografiet. Dessuten viser ikke fotografiet jernbaneskinnene og landskapet på en slik måte som den svaksynte Bereyter ville ha sett det: ”Denn die Unschärfe des Vordergrunds scheint doch den behaupteten Sachverhalt zu verfälschen, daß uns hier die Perspektive eines Kurzsichtigen eröffnet wird. Der Logik von Kurzsichtigkeit zufolge, müßte der Hintergrund unscharf sein.” (Öhlschläger 2006: 77) Allerede før selve fortellingen har begynt er altså forholdet mellom litteraturen og dens objekt blitt tematisert. Har man fortellingens tittel i mente, egennavnet Paul Bereyter, kan mottoet knyttes til en biografisk skrivemåte og til spørsmålet om hvordan man fremstiller, eller vitner, om et liv litterært.

Når man kjenner Bereyters historie, kommer mottoet og fotografiet i berøring med to andre betydningssfærer. For det første lar både fotografiet og mottoet seg knytte til det traumatiske aspektet ved Bereyters liv. Fotografiet kan sies å være en krystallisering av Bereyters liv ved at det viser leseren objektet for Bereyters traumatiske besettelse, nemlig jernbanen. Samtidig peker også fotografiet, slik Christina M.E. Szentivanyi påpeker, mot en fortolkningsramme for Bereyters liv og død:

The railroad tracks point not only towards Paul Bereyter's fate but also towards the beginnings of trauma-theory – that came into sight when medicine was puzzled by the belated symptoms of physically uninjured train wreck victims – creating a heterotopic as well as heterochronotopic space. (Szentivanyi 2006: 355)

Mottoets uoppløselige tåkeflekker synes dessuten å ha en viss affinitet til de blindflekkene som gjennomtrenger Bereyters liv og gjør at deler av hans historie er ukjent eller utilgjengelig for ham selv.

For det andre lar både fotografiet og mottoet seg knytte til Holocaust-tematikken i fortellingen. Jernbanen var, som nevnt i forrige kapittel, en uunnværlig del av det nazistiske drapsmaskineriet og har forlenget gått inn i det man kunne kalle en Holocaust-

ikonografi. De velkjente fotografiene av jernbanesporet som fører inn i Auschwitz-Birkenau (hvor leirens gasskamre var lokalisert), er motiver som brukes hyppig i verker om ”den endelige løsningen”.



Ved å gjengi et fotografi som har såpass stor likhet til fotografier av denne typen, signaliserer Sebald den kommende fortellingens Holocaust-tematikk.

Når Jean Paul-sitatet flyttes ut av sin opprinnelige kontekst og settes i forbindelse med en fortelling hvor jødeutryddelsene utgjør et sentralt element, får også dette en ny betydningssfære. Ordet *Nebel*, i betydningen tåke, kan assosieres med begrepet *Nacht und Nebel*: I 1941 satte *Wehrmacht* i gang en storstilt aksjon mot motstandsfolk i Frankrike, Belgia, Nederland, Danmark og Norge som skulle sørge for at disse forsvant i natt og tåke. Det innebar at tilfangetatte motstandsfolk som ikke straks ble henrettet havnet i konsentrasjonsleir eller fengsel. Disse såkalte *Nacht und Nebel*-fangene hadde ikke mulighet til å skrive brev, og all informasjon om dem ble holdt tilbake. Selv en *Nacht und Nebel*-fanges død ble ikke bekjentgjort (Gutman 1993: 984-985). Disse

fangene var omgitt av en tåke som ingen utenforstående kunne trenge igjennom. Mot denne bakgrunnen kan fortellingens motto leses som en påstand om vanskelighetene med å fremstille Holocaust litterært.³⁰

På den ene siden tematiserer altså mottoet og det første fotografiet i fortellingen en biografisk skrivemåte og reiser spørsmål om hva det vil si å skrive, eller vitne, om livet til et annet menneske. Hvordan kan man se et annet menneske slik det er eller var? Hvordan kan man nærme seg historien til et annet menneske når denne historien er ukjent eller utilgjengelig for dette mennesket selv? På den andre siden tematiserer mottoet og fotografiet Holocaust som litterært objekt og stiller spørsmålet om hvordan en historisk hendelse som var så altomfattende og utslettende kan fremstilles litterært.

4.5 *Wehrmacht*-fotografiene

Bereyters tjenestetid i *Wehrmacht* er den perioden i livet hans det er knyttet mest usikkerhet til. Hva han opplevde i disse årene forblir uklart og utgjør en blindfleck i fortellingen. Avsnittet som tar for seg disse årene lister bare opp de forskjellige stedene han var utstasjonert og slår fast at han ”wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält” (82), og at han ”Tag für Tag und Stunde um Stunde, mit jedem Pulsschlag” ble ”unbegreiflicher, eigenschaftloser und abstrakter.” (83) Avsnittet er imidlertid utstyrt med to fotografier som viser Bereyter i disse årene. Fotografiene dokumenterer altså øyeblikk i Bereyters liv som ikke synes å være registrert på vanlig vis i hans egen bevissthet, og de kan derfor forstås som fotografiske dokumenter av et traume.

Som betrakter av slike fotografier havner man i den merkelige posisjonen at man ser et menneske i en situasjon som dette mennesket selv ikke er seg fullt bevisst å ha opplevd. I boken *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* hevder Ulrich Baer at slike fotografier blottlegger det konstruerte ved den moderne forestillingen om historie som en alltid pågående fortelling. De viser frem øyeblikk, situasjoner, hendelser som da de fant sted nettopp *ikke* ble integrert i denne fortellingen. De viser frem tidsluker som eksisterer fritt utenfor historien, kunne man si, og de problematiserer derfor våre forestillinger om tid, historie og menneskelige opplevelser:

³⁰Begrepet ”Nacht und Nebel” har dessuten blitt brukt i flere andre verker, kunstneriske så vel som historiske, som omhandler Holocaust: Alain Resnais dokumentarfilm om Auschwitz fra 1955 heter for eksempel *Nuit et brouillard* og henter sin tittel fra diktsamlingen *Poems de la nuit et brouillard* (1946) av Jean Cayrol, som satt i konsentrasjonsleiren Mauthausen under krigen.

As roadblocks to an ideology that conceives of history as an unstoppable movement forward, the photographs compel viewers to think of lived experience, time, and history from a standpoint that is truly a *standpoint*: a place to think about occurrences that may fail, violently, to be fully experienced, and so integrated into larger patterns. These images [...] arrest the gaze and captivate the imagination because they guarantee no way out of the photographed instant. (Baer 2002: 1-2)

Ifølge Baer kan ikke fotografier av denne typen betraktes på vanlig måte:

The viewer must respond to the fact that these experiences passed through their subjects as something real without coalescing into memories to be stored or forgotten. Such experiences, and such images, cannot simply be seen and understood; they require a different response: they must be witnessed. (Baer 2002: 13)

Det er min påstand at vi i møte med de to bildene av Bereyter fra årene 1939-1945 står overfor slike fotografier som Baer diskuterer, og at de tvinger leseren til å innta en vitneposisjon.

Ifølge Baer hviler den tradisjonelle forståelsen av fotografiet på en oppfatning av tiden som en elv som flyter ufortrødent fremover. Fotografier forstås som øyeblikk revet ut av denne tidens strøm:

When viewed as frozen moments, photographs become flat, shiny squares lifted from an incessant current that surges ever forward beyond their borders. According to this understanding, photographs only artificially halt the flux of time that, in reality, carries us forward from event to event in an unstoppable stream. (Baer 2002: 3)

Denne oppfatningen av tid ligger, ifølge Baer, til grunn for forståelsen av historien som fortelling. Ved å kanalisere fortiden inn i en slik modell for historie, kan man utarbeide store, overgripende fortellinger som gjør oss i stand til å forstå tidligere tiders hendelser. Historien blir en fortelling i langsom, men kontinuerlig utvikling.

Fotografiet synes imidlertid å stå i motsetning til en slik forståelse av tiden: "The medium of photography seemed to furnish evidence – by means of magnification, shutter speed and lighting – that the world of appearances is not continuous, not at all flowing, not a river. Instead, it seems to reveal a world in which time is splintered, fractured, blown

apart.” (Baer 2002: 4) En slik oppfatning av tiden som Baer her beskriver synes å være mer i samsvar med hvordan tid oppleves: Et øyeblikk kan oppleves som en evighet, mens lange tidsperioder kan synes å være over på et øyeblikk. Baers poeng er at man må legge fotografiets illusjon av å være slike isolerte, eksplosjonsaktige øyeblikk til grunn, man må forsøke å lese fotografier *innenfra* denne illusjonen: ”Differently put, I read the photograph not as the parceling-out and preservation of time but as an access to another kind of experience that is explosive, instantaneous, distinct – a chance to see in a photograph not narrative, not history, but possibly trauma.” (Baer 2002: 6)

For Baer er det mest interessante med fotografier at de kan vise mennesker i øyeblikk som de avbildede ikke selv erfarte fullstendig, eller situasjoner mer generelt som ikke ble integrert i de avbildedes bevissthet på normal måte. Fotografiets mulighet til å fange ikke-erfarte øyeblikk gjør at det strukturelt ligner på traumet: ”Because trauma blocks routine mental processes from converting an experience into memory or forgetting, it parallels the defining structure of photography, which also traps an event during its occurrence while blocking its transformation into memory.” (Baer 2002: 9) Baer setter traumets virkelighetsavtrykk (*realityimprint*) opp mot fotografiets virkelighetsillusjon (*illusion of reality*) og lar disse to teoretiske modellene stå i et uvekslingsforhold til hverandre for å undersøke hvordan traumeteori kan bidra til lesninger av fotografier som viser øyeblikk, situasjoner, hendelser utenfor menneskets normale erfaringssfære. Et viktig poeng i denne forbindelsen er at fotografier av virkelighet utenfor menneskets normale erfaringssfære, en virkelighet som ikke ble erfart da den fant sted og først får mening i ettertid, står frem for betrakteren *som for første gang*. Den fotografiske fremstillingen blir, som den traumatiske tilbakevendelsen, den første muligheten til å bevitne det som skjedde: ”We respond strongly to such photographs because they can make us, as viewers responsible *for the first time* for a past moment that has been blasted out of time.” (Baer 2002: 14) En slik ansvarliggjøring mener jeg å kunne stadfeste i møtet med fotografiene fra Bereyters tjenestetid i *Wehrmacht*.

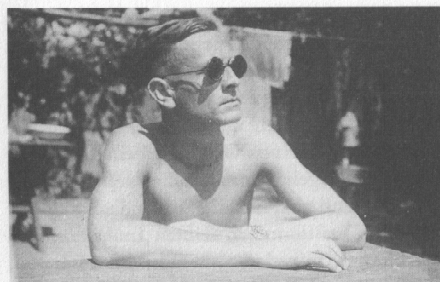
De to fotografiene fra denne perioden står på hver sin side av en dobbeltside. Det ene viser en uniformskledd Bereyter idet han lener seg ut av vinduet på en bil. Det andre viser Bereyter i bar overkropp sittende utendørs ved et bord.

Sechs Jahre diente er, wenn das so gesagt werden kann, bei der motorisierten Artillerie und wechselte zwischen den verschiedensten Standorten in der großdeutschen Heimat und den bald zahlreichen besetzten Ländern hin und her, war in Polen, Belgien, Frankreich, auf dem Balkan, in Rußland und am Mittelmeer und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält. Die Jahreszahlen und -zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Ber-



aitschew, ein Frühjahr im Departement Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien, immer jedenfalls war man, wie der Paul unter diese Fotografie geschrieben hat,

82



zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt —
aber von wo?

und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde, mit jedem Pulsschlag, unbegreiflicher, eigenschaftsloser und abstrakter.

Die Rückkehr Pauls nach Deutschland im Jahr 1939 war, wie seine Rückkehr nach S. bei Kriegsende und sein Wiederaufnehmen des Lehrerberufs ebendort, wo man ihm zuvor die Türe gewiesen hatte, eine Aberration, sagte Mme. Landau. Ich verstehe natürlich, setzte sie hinzu, weshalb es ihn wieder in die Schule gezogen hat. Er ist einfach zum Unterrichten von Kindern geboren gewesen — ein echter Melammed, der, wie Sie selber mir geschildert haben, aus einem Nichts heraus die schönsten Schulstunden halten konnte. Und als ein guter Lehrer wird er außerdem geglaubt haben, daß man unter diese ungunen zwölf Jahre einfach

83

I *Det lyse rommet* vektlegger Barthes betrakterens begjær etter å se noe (en ”ubekannte Geschichte” (42)) bakenfor fotografiet:

Når vi definerer Fotografiet som et ubevegelig bilde, betyr det ikke bare at de avbildede personene ikke rører på seg, men også at de ikke *forsvinner, trer ut*. De er bedøvede og fastnaglede, lik sommerfugler. Men så fort det oppstår et *punctum* skapes (anes) et blindt felt [...]. *Punctum* er følgelig et slags subtilt *utenom-felt*, som om bildet sendte begjæret langt avsted, hinsides hva det lar deg se [...]. (Barthes 2001: 72-74)

Barthes hevder det finnes to typer *punctum*. Den ene typen knytter seg til detaljer i fotografiet. Den andre typen *punctum* har med tid å gjøre: ”Dette nye *punctum*, som ikke lenger har noe med formen å gjøre, men med intensiteten, det er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet (”*dette har vært*”), dets rene representasjon.” (Barthes 2001: 117) Ethvert fotografi vitner stumt om noe som har vært og kanskje ikke lenger er. Betrakteren

vet med sikkerhet at det kom noe etter det fotografiet avbilder, ofte også hva. Leseren av ”Paul Bereyter” vet at Bereyter overlevde krigen og vendte tilbake til S. Den Bereyter leseren ser på fotografiene besitter ikke denne kunnskapen, han vet ikke hva som skal komme, vet ikke om han kommer til å overleve. Men leseren vet også mer. Leseren vet at selv om Bereyter overlever krigen, så vil krigen innhente ham. Leseren vet at Bereyter vil ende på togsquinnene.

Fotografier der den eller de avbildede er død(e) bærer i seg muligheten for en grusom misforståelse, ifølge Barthes:

For fotografiets ubevegelighet ligner resultatet av en pervers forveksling av to begreper: det virkelige og det levende. Ved å bekrefte at objektet har vært virkelig, skaper fotografiet i all hemmelighet en forestilling om at det er levende, takket være vrangforestillingen som gjør at vi tilskriver det virkelige en absolutt og liksom overordnet verdi. (Barthes 2001: 97)

Som betrakter må man beholde en kritisk distanse, ikke fortape seg i fotografiets illusjon om liv. Eller med en annen formulering av Barthes: Man må la seg ryste ”*av en katastrofe som allerede har skjedd.*” (Barthes 2001: 117) *Punctumet* i de to *Wehrmacht*-fotografiene er det punktet der Bereyters uvitenhet om egen fremtid møter leserens viten om denne fremtiden. Ifølge Baer har dette *punctumet* etiske implikasjoner: ”The hermeneutic question of how to regard a face looking out from a photograph – whether as eclipsed by the violence we know is about to engulf its owner or in recognition of the future that the face announces – becomes in this context a question of ethical responsibility.” (Baer 2002: 146) Samspillet mellom tekst og fotografier i avsnittet som behandler Bereyters krigsår tvinger leseren til å innta en slik vitneposisjon i møte med Bereyters blikk.

Avsnittet som tar for seg Bereyters tjenestetid begynner midt på side 81 og fortsetter over side 82, hvor det er brutt opp av fotografiet av Bereyter i uniform, før det slutter omtrent midt på side 83, noen linjer under fotografiet av Bereyter i bar overkropp. De to fotografiene er altså omgitt, eller rammet inn, av teksten som behandler Bereyters tjenestetid i *Wehrmacht*. Teksten på side 81 tar for seg opptakten til Bereyters innkallelse, mens setningen som begynner på side 82 tar fatt på selve tjenestetiden. Den delen av avsnittet som går over side 82 og 83 består av to setninger og lyder i sin helhet:

Sechs Jahre diente er, wenn das so gesagt werden kann, bei der motorisierten Artillerie und wechselte zwischen den verschiedensten Standorten in der großdeutschen Heimat und den bald zahlreichen besetzten Ländern hin und her, war in Polen, Belgien, Frankreich, auf dem Balkan, in Rußland und am Mittelmeer und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält. Die Jahreszahlen und –zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Berdischew, ein Frühjahr im Departement Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien, immer jedenfalls war man, wie der Paul unter diese Fotografie geschrieben hat, zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo? und wurde Tag für Tag und Stunde um Stunde, mit jedem Pulsschlag, unbegreiflicher, eigenschaftloser und abstrakter. (82-83)

Passasjen beskriver Bereyters tjenestetid med temporale og spatiale markører. Krigsårene synes å flyte rolig forbi i en jevn forflytning rundt på det europeiske kontinentet: ”Die Jahreszahlen und -zeiten wechselten, auf einen wallonischen Herbst folgte ein endloser weißer Winter in der Nähe von Berditschew, ein Frühjahr im Departement Haute-Saône, ein Sommer an der dalmatinischen Küste oder in Rumänien [...]”. Vinter følger høst, sommer følger vår. År følger år. Historien går sin gang.

Leser man passasjen i sin helhet ser man imidlertid hvordan den temporale og spatiale markeringen gradvis bryter sammen gjennom avsnittets totaktsbevegelse mot det tomrommet denne perioden utgjør i Bereyters liv. Den første setningen begynner med at varigheten på Bereyters tjenestetid slås fast: seks år. Deretter forklares det hvordan Bereyter i denne perioden vekslet mellom ”den verschiedensten Standorten in der großdeutschen Heimat und den bald zahlreichen besetzten Ländern hin und her”, og en del land – Polen, Belgia, Frankrike, Russland – og et par mer generelle stedsbestemmelser – på Balkan, ved Middelhavet – ramses opp. Til slutt kobles denne forflytningen med de ikke-nevnte opplevelsene til Bereyter under krigsårene: Han må sannsynligvis ha sett mer enn hjerte og øye kan tåle.

Den neste setningen begynner på nytt, så å si. Denne gangen er det tidsmarkørene som styrer setningen gjennom den rolige vekslingen mellom årstidene, selv om det også her er flere stedsmarkører (en vallonsk høst, en endeløs hvit vinter i nærheten av Berdysjiv, etc.). Den spatiale orienteringen overtar igjen med Bereyters billedtekst: ”zirka 2000 km Luftlinie entfernt”, og setningen avsluttes med nok en henvisning til Bereyters opplevelser i denne perioden, men denne gangen virkningen av disse. Igjen er det

tidsmarkørene som styrer: Dag for dag, time for time, med hvert pulsslag ble Bereyter "unbegreiflicher, eigenschaftloser und abstrakter". I løpet av de to setningene har både tids- og stedsmarkørene altså beveget seg fra relativ nøyaktighet – seks år, Polen – til oppløsning i tids- og stedsmessig forvirring: dag for dag, time for time alltid 2000 km i luftlinje borte fra hvor da? Den første setningen begynte i historisk tid ("Sechs Jahre") og innenfor et avgrenset, geografisk område ("in der großdeutschen Heimat"), mens den andre setningen ender i opplevd tid ("mit jedem Pulsschlag") og hjemløshet ("zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo?").

I løpet av de to setningene splittes dessuten Bereyters person i to. Den første setningen begynner med bestemt pronomen: "Sechs Jahre diente er". Men i løpet av den andre setningen forandres dette til ubestemt pronomen: "immer jedenfalls war man". Bereyter omskapes fra et avgrenset og personlig "han" til et ubegripelig, egenskapsløst og abstrakt "man". Denne splittelsen av Bereyters person gjenspeiles i fotografiene. På fotografiet på side 82 ser man soldaten Bereyter som lener seg ut av vinduet på en bil. I den mørke bakgrunnen, på det som synes å være bilens lasteplan, ser man antydningene av et bein og en feltstøvel. Om mennesket på lasteplanet er i live eller dødt, kan man, som Christina M.E. Szentivanyi bemerker (Szentivanyi 2006: 361), bare spekulere over. På fotografiet på side 83 ser man det som antakeligvis er samme mann. Bereyter sitter i bar overkropp ved et bord, øynene er dekket av et par svarte solbriller. Det er ingenting i fotografiet som antyder at krigen raser i Europa. Det kunne like gjerne vært et fotografi fra en sommerferie. De to fotografiene forsterker den personlighetssplittelsen som er antydning i tekstens pronomensifte fra "han" til "man" og etablerer ifølge Szentivanyi et dobbeltgjengermotiv (Szentivanyi 2006: 361). Fotografiene viser samme person, men likevel to ulike personer: en soldat i ferd med å utføre ordre og et menneske (for et øyeblikk?) strippet for sin militære plikt, nakent. Soldat-fotografiet utstråler bevegelse, aktivitet, fullbyrdelsen av en oppgave. Fotografiet av den barbrystede Bereyter utstråler derimot ro og passivitet. Fotografiene markerer krigens definerende motpoler, død og liv, men på denne dobbeltsiden er krigens svingning mellom død og liv brakt til stillstand i fotografiens ubevegelighet. Barthes bemerker i en sammenligning med filmen hvordan fotografiet nekter betrakteren å komme videre, nekter ham å forlate det som er foran øynene hans:

Akkurat som den virkelige verden bygger filmens verden på antagelsen av at ”erfaringen hele tiden vil fortsette sin utvikling i samme konstitutive stil.” Men Fotografiet bryter for sin del denne ”konstitutive stil” (dette er dets rystelse); det er *uten fremtid* [...]; i Fotografiet finnes ingen protensjon [...]. (Barthes 2001: 109-110)

Fotografiene av Bereyter eksisterer utenfor historiens overgripende fortelling, og Sebalds språklige ramme fører bare leseren tilbake til det tomrommet krigsårene utgjør i Bereyters liv. Leserens øyne tvinges tilbake til fotografiene, som ikke tilbyr noen vei ut og videre. Samspillet mellom foto og tekst låser leseren fast i den traumatiske erfaringen som krigsårene utgjør i Bereyters liv og skyver leseren inn i en tidslomme som synes løsrevet fra historiens strøm.

4.6 Det fotografiske bildeforbudet

Sontag hevder i *On Photography* at oppfinnelsen av fotografiet har skapt en voyeuristisk relasjon til verden, ”which levels the meaning of all events.” (Sontag 2002: 11) Fotografier lar oss se de avbildede på en måte som de avbildede selv ikke hadde mulighet til da bildet ble tatt. Vi ser de avbildede utenfra, skåret ut av tiden: ”To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed.” (Sontag 2002: 14) Denne relasjonen mellom fotografiet og dets betrakter blir ekstra problematisk når det dreier seg om fotografier som viser mennesker utsatt for krenkelser. Fotografiene fra de nazistiske konsentrasjons- og tilintetgjørelsesleirene driver denne problemstillingen ut i det ekstreme. På den ene siden er fotografier av likhaugene i Bergen-Belsen viktig historisk dokumentasjon, på den andre siden utleveres de døde og deres fornedrelse til betrakterens blikk. Når fotografier av for eksempel grusomhetene i konsentrasjonsleirene vises gang på gang mister de dessuten etter hvert sin sjokkeffekt og ”normaliseres”. De mister sakte, men sikkert sitt moralske imperativ (Sontag 2002: 21).³¹ Når Sebald unnlater å inkludere fotografier som

³¹Sontag henviser i denne sammenhengen eksplisitt til fotografiene fra de nazistiske konsentrasjonsleirene: ”The vast photographic catalogue of misery and injustice throughout the world has given everyone a certain familiarity with atrocity, making the horrible seem more ordinary – making it appear familiar, remote (‘it’s only a photograph’), inevitable. At the time of the first photographs of the Nazi camps, there was nothing banal about these images. After thirty years, a saturation point may have been reached. In these last

viser de nazistiske grusomhetene i "Paul Bereyter", til tross for at disse ligger som en resonansbunn gjennom hele fortellingen, har det å gjøre med den problematikken som Sontag her skisserer opp. Ikke bare – det kan vi slutte oss til på bakgrunn av refleksjonene fortelleren gjør seg over å visualisere Bereyter for sitt indre blikk – ville det vært et overtramp, det ville også ha virket mot sin hensikt. De fotografiene Sebald inkluderer blir desto sterkere fordi de gjennom teksten settes i forbindelse med vårt mentale arkiv av Holocaust-bilder. Med Ceuppens: Sebald tilfredsstiller ikke leserens voyeuristiske begjær, men lar leseren selv slutte fra fotografiene i teksten til bildene av Holocaust hun bærer med seg. Og bakenfor disse bildene igjen kan vi kanskje ane Holocausts visuelle nullpunkt, som jeg med hjelp av Gertrud Koch etablerte i første kapittel, nemlig gasskammeret: det tomme rommet som historien om Holocaust kretser rundt. Et tomt rom som fotografiene i Sebalds fortelling står i en metonymisk forlengelse av. Over fotografiene fra Bereyters lykkelige år hviler skyggen av katastrofen som leseren vet vil komme. Jernbanefotografiet knyttes til leirene gjennom motivisk likhet og intertekstuelle referanser. Fotografiene fra årene i tysk tjeneste lar leseren hvile i den traumatiske erfaringen dette var for Bereyter. Det traumatiske aspektet ved Bereyters liv og historie aksentueres dessuten ved bruken av fotomediet generelt. Fotografiene bryter opp teksten og skaper en slags flashbackeffekt. Fortiden manifesterer seg visuelt på boksidene mens fortellingen skrider fremover, altså en "frem og tilbake"-bevegelse som ikke er helt ulik den man finner i den traumatiske tilbakevendingen. Fortellingen sett under ett synes å være fanget i en slik traumatisk bevegelse. Den åpner med fotografiet av åstedet for Bereyters selvmord og objektet for hans besettelse, jernbanen, og den avslutter med en skjematisk tegning av et jernbaneanlegg. Tegningen relaterer seg til fotografiet som en gjentakelse. Ved å være en skjematisk gjengivelse (og ikke for eksempel et annet jernbanefotografi eller et duplikat av åpningsfotografiet) aksentueres imidlertid selve gjentakelsesrelasjonen fremfor likheten mellom de to bildene.

decades, 'concerned' photography has done at least as much to deaden conscience as to arouse it." (Sontag 2002: 20-21)

KAPITTEL 5: Det traumatiske hjemstedet

5.1 Tysk tvers igjennom

Hva får Paul Bereyter til å vende tilbake til Tyskland ikke bare én, men to ganger? I 1939 sier han opp jobben som huslærer i Besançon i Frankrike og drar til Berlin, en by som er ham fullstendig fremmed. Ved krigens slutt, etter å ha reist rundt på det europeiske kontinentet i *Wehrmacht*-uniform i seks år, som en grotesk parodi på den evige jøde, velger Bereyter å slå seg ned i S. igjen, byen som bare noen år tidligere drev begge hans foreldre i døden. Hvorfor? Mme. Landau gir følgende forklaring:

Was den Paul 1939 und 1945 zur Rückkehr bewegte, wenn nicht gar zwang, das war die Tatsache, daß er von Grund auf ein Deutscher gewesen ist, gebunden an dieses heimatliche Voralpenland und an dieses elende S., das er eigentlich haßte und in seinem Innersten, dessen bin ich mir sicher, sagte Mme. Landau, samt seinen ihm in tiefster Seele zuwideren Einwohnern am liebsten zerstört und zermahlen gesehen hätte. (84)

Ifølge Mme. Landau så Bereyter på seg selv som tysker fullt og helt. Han var så sterkt bundet til S. og de omkringliggende områdene, dette ”heimatliche Voralpenland”, at han ikke kunne annet enn å vende tilbake. Han hørte hjemme i S. Til tross for alt han og hans familie ble utsatt for der, var denne småbyen fortsatt hans hjemsted, hans *Heimat*.³²

I dette kapitlet leser jeg ”Paul Bereyter” som en fortelling om tap av *Heimat*. Ifølge Jean Améry kan en tapt *Heimat* aldri vinnes tilbake: ”Es gibt keine ’neue Heimat’. Die Heimat ist das Kindheits- und Jugendland. Wer sie verloren hat, bleibt ein Verlorener, und habe er es auch gelernt, in der Fremde nicht mehr wie betrunken umherzutaumeln, sondern mit einiger Furchtlosigkeit den Fuß auf den boden zu setzen.” (Améry 1977b: 84) Bereyter opplever å bli en fremmed i sitt eget ”heimatliche Voralpenland”. I dette kapitlet vil jeg vise hvordan denne tapserfaringen i fortellingen knyttes direkte til traumet i Bereyters liv. Dessuten vil jeg vise hvordan *Heimat*-problematikken gjennom intertekstuelle forbindelser kan føres sammen med de refleksjonene omkring traume- og vitneerfaringen som jeg har utlagt i de foregående kapitlene.

³²Jeg bruker *Heimat* da det ikke finnes noen god norsk oversettelse for dette ordet.

5.2 Om begrepet ”*Heimat*”

Selv om begrepet *Heimat* har vært viktig i den tyske selvforståelsen siden slutten av 1700-tallet (Blickle 2002: 6), er begrepet i seg selv uklart. Dette har selvsagt å gjøre med at begrepet har endret betydning og fylt forskjellige funksjoner avhengig av hvilken historisk og sosial kontekst det har inngått i, selv om den romantiske ballasten har vært med hele tiden. I denne sammenhengen er det imidlertid viktigere at referenten til begrepet *Heimat* kan sies å være todelt: På den ene siden refererer *Heimat* til et bestemt geografisk sted, for eksempel Tyskland, Østerrike, Bayern, Schwarzwald, Sonthofen, etc, alt etter hvem som tar ordet i sin munn. På den andre siden er *Heimat* en mental konstruksjon, et utopisk sted: ”Indeed, the term *Heimat* in German is a floating signifier used for anything that provides the utopia of a wished-for experience of shelteredness and harmony, an experience of disalienation in a spatially conceived world.” (Blickle 2002: 17) Noens *Heimat* er på én og samme tid alltid et sted og et ikke-sted. *Heimat* er en by, en landsby, et geografisk område som tilbyr en følelse/illusjon av tilhørighet, harmoni, fellesskap, noe som er større enn det enkelte individ og som tar individet imot betingelsesløst:

In *Heimat* we find, paradoxically, an individualization that is based on a disindividualization, a regression, an idealization of space. The idea of *Heimat* answers to the longing for a sense of belonging that seems to come without a price. To accept the notion of *Heimat* for constitutions of one’s identity is a willing submission to a cultural construct that is perceived as a natural state of being. (Blickle 2002: 6)

Heimat individualiserer, det gir identitet og livsanskuelse. *Heimat* utstyrer den enkelte med en måte å organisere og forstå verden på: ”*Heimat* is not like identity, it *is* identity. *Heimat* is more than a trope of identity. It is a way of organizing space and time and a communally defined self in order to shape meaning. *Heimat* is identity manifested in a social, imagistic way.” (Blickle 2002: 66) I Bickles utlegning er *Heimat* nærmest en garanti for et stabilt og sunt forhold til ens medmennesker: ”*Heimat* provides on a social level that which a self at ease with itself is supposed to provide on a personal level.” (Blickle 2002: 77)

Dobbelheten i *Heimat*-begrepet – på den ene siden et konkret sted, på den andre et imaginært – gjør at det hele tiden foregår en utveksling mellom de to polene, og ifølge Blickle er det her, i denne interaksjonen, at *Heimat*-begrepets funksjon blir tydelig: ”It [*Heimat*] enfolds the public with the private, the individual with the social, the self with nature, dream with reality, utopia with landscape; it seeks the preverbal in the verbal, the premodern in the modern, the noble peasant in the burgher, the inside in the outside.” (Blickle 2002: 12) *Heimat* er altså ikke kun en projisering av en rekke mer eller mindre romantiske kvaliteter på et bestemt geografisk sted. *Heimat* er heller å forstå som at dette på samme tid geografiske og imaginære stedet er integrert i den enkelte på en slik måte at det både tilbyr en personlig identitet og en gruppeidentitet, både et forankringspunkt i verden og et verktøy for å nærme seg verden med.

5.3 Jernbanen som symbol for *Heimat*-tap

Det er interessant å lese Blickles påstand om at *Heimat*, forstått som et forståelsesverktøy, organiserer den konkrete verden av tid og rom og det enkelte menneskes forhold til denne, opp mot en passasje mot slutten av Sebalds fortelling, nemlig bemerkningen om Bereyters fascinasjon for jernbanen i barndommen:

Paul erzählte mir damals, sagte Mme. Landau, daß er als Kind in der Sommervakanz einmal in Lindau gewesen sei und dort vom Seeufer aus jeden Tag zugehen habe, wie die Züge vom Festland auf die Insel und von der Insel aufs Festland hinüberrollten. Die weißen Dampfwolken in der blauen Luft, die aus den offenen Fenstern herauswinkenden Reisenden, das Spiegelbild drunten im Wasser – dieses in gewissen Abständen sich wiederholende Schauspiel habe eine solche Faszination auf ihn ausgeübt, daß er die ganze Vakanz hindurch nie rechtzeitig zum Mittagessen gekommen sei [...]. (92)

I artikkelen ”Passionen” sammenligner Claudia Öhlschläger denne passasjen med den berømte ”Fort-Da”-leken i Freuds essay ”Jenseits des Lustprinzips”. Öhlschläger påpeker at leken her settes i forbindelse med gjentakelsestvangen som kan føres tilbake til en hendelse som ikke er blitt psykisk bearbeidet, og at Freuds essay munner ut i en teori om traumer. Öhlschläger skriver:

Vor diesem Hintergrund gewinnt das Bild von der kommenden und verschwindenden Eisenbahn in Sebalds Erzählung *Paul Bereyter* eine symbolische Funktion. Erinnert wird auf der Ebene der erzählten Geschichte an die Deportation der Juden, die ja bekanntlich nur deshalb so "reibungslos" abgewickelt werden konnte, weil man auf das Transportmittel Eisenbahn zurückgreifen konnte. (Öhschläger 2006: 76)

Betrakter man imidlertid passasjen fra "Paul Bereyter" for seg og ser på bemerkningene som er knyttet til togets bevegelsesmønster, blir scenen heller idyllisk og optimistisk enn traumatisk. Bereyters fascinasjon knytter seg til togets regelmessighet ("dieses in gewissen Abständen sich wiederholende Schauspiel"), forutsigbarhet ("wie die Züge vom Festland auf die Insel und von der Insel aufs Festland hinüberrollten") og fortrolighet ("die aus den offenen Fenstern herauswinkenden Reisenden"). Togets bevegelse beskriver en avgrenset verden (retorisk aksentuert av den kiastiske konstruksjonen "vom Festland auf die Insel und von der Insel aufs Festland") hvor tid og rom er stabile størrelser. Togets forsvinning og tilbakekomst synes ikke å være et traumatisk mønster av tvang, men et ordnende prinsipp i en begripelig, ja, til og med vakker, verden hvor hvite dampskyer avtegner seg mot den blå luften og toget speiler seg i vannflaten. Isolert fra resten av fortellingen føyer toget og jernbanen, forstått som modernitetsbilde, seg inn i en optimistisk og fremtidsbejaende tradisjon. Togets vinkende passasjerer er fra en annen verden enn de sammenstuede massene i Baumanns kuvogner.

Öhlschlägers fortolkning av den siterte passasjen over, og den tolkningen jeg nettopp har skissert, behøver imidlertid ikke utelukke hverandre. Tvert imot kan de berike hverandre gjensidig. Ved å vektlegge at Bereyters fascinasjon for tog strekker seg lenger tilbake enn nazitiden, gis jernbanen som symbol ytterligere en dimensjon. Jernbanen er ikke kun forbundet med Holocaust og dets traumatiske karakter, men også med tapet av verden som et kjent og forståelig sted, verden som *Heimat*. En slik fortolkning styrkes av det faktum at det ikke kun er naziårene som arter seg som blindflekker i Bereyters liv. Nazitiden synes også å ha innvirkning på Bereyters erindringer om tiden før 1933. Det er som om nazitiden danner en mur som forhindrer Bereyter i å se bakover i sitt eget liv, og det er først mange år etter krigens slutt at han er i stand til å bryte igjennom denne muren. Om varemagasinet som faren drev i S., og som Bereyter i sin barndom tilbrakte mye tid i, heter det for eksempel:

Dieses wundervolle Emporium, erzählte Mme. Landau, habe der Paul ihr einmal ausführlich beschrieben, als er im Sommer 1975 nach einer Operation am grauen Star mit verbundenen Augen in einem Berner Spital lag und, wie er sagte, *mit reinster Traumklarheit Dinge sah, von denen er nicht geglaubt hatte, daß sie noch da waren in ihm.* (75-76, min kursivering)

Naziregimet har ikke bare frarøvet Bereyter de tolv årene mellom 1933 og 1945, men hele hans fortid – og med den hans opphav, det som gjør ham til den han er.

5.4 Bereyters *Heimatkunde*

Det kan virke som om Bereyters undervisning er et forsøk på å kompensere for det han har mistet, et forsøk på å gjenvinne et tapt *Heimat*. Så ofte det lar seg gjøre tar han med seg elevene ut på ekskursjoner i nærområdet og besøker kulturminner av alle slag:

Der von Paul so genannte Anschauungsunterricht führte uns im Lauf der Zeit zu sämtlichen aus dem einen oder anderen Grund bemerkenswerten Plätzen in einem Umkreis von zirka zwei Wegstunden. Wir waren auf der Burg Fluhenstein, in der Starzlachklamm, im Wasserhaus oberhalb von Hofen und im Pulverturm auf dem Kalvarienberg, in dem die Böllerkanonen des Veteranenvereins standen. (58)

Anne Fuchs har vist at det Bereyter omtaler som *Anschauungsunterricht* sammenfaller med konseptet *Heimatkunde*, som ble utviklet på 1920-tallet av Eduard Spranger. Spranger omdefinerte *Heimat* fra å handle om lokalitet til å handle om menneskets forhold til sine omgivelser: ”Es ist eine ganz falsche Vorstellung, daß man schon in eine Heimat hineingeboren werde. Zur Heimat wird diese gegebene Geburtsstätte erst dann, wenn man sich in sie hineingelebt hat. Deshalb kann man sich auch fern von dem Orte des Geborenswordens eine Heimat schaffen.” (Spranger, sitert etter Fuchs 2004: 147) Ved at den enkelte tok sine omgivelser i bruk på sin egen måte, skulle ikke bare en læringsprosess komme i stand, men også en individualiseringsprosess.³³ Læringen skulle bestemmes gjennom den enkeltes blick på og bruk av nærområdet. Fuchs skriver om Bereyters *Anschauungsunterricht*:

³³En parallell til Bereyters *Anschauungsunterricht* finner man i Bereyters bakgrunn fra den såkalte *Wandervogel*-bevegelsen, ”die ihn zeit seiner Jugend geprägt haben mußte.” (61) *Wandervogel*-bevegelsen kan karakteriseres som starten på det moderne friluftslivet. Man dyrket naturen, kroppen og friheten: ”Iført kort lærbukse, med ryggsekk og fjærpydet hatt dro unge menn på dagelange utflukter i skog og mark, hvor de overnattet under åpen himmel, i telt eller i uthus og låver.” (Østerberg 2000: 168)

Mit seinem Anschauungsunterricht greift Bereyter also einen sozialgeschichtlich dynamischen Heimatbegriff auf, der Heimat als natur- und kulturgeschichtlich wandelbare Lebenswelt in den Blick rückt. Während die so konzipierte Heimatkunde den Kindern einen konkreten Raum für ihre subjektive Erlebniswelt bereitstellt, ist Bereyter selber diese Art der Beheimatung allerdings verwehrt. (Fuchs 2004: 148)

Ved å iscenesette en *Beheimatung* (som han selv er avskåret fra) for sine elever får Bereyters undervisning karakter av å både være en utlevning av hans eget traume (konkretisert gjennom jernbanestasjonene og –anleggene han får elevene sine til å tegne) og et slags vitnesbyrd om dette alpelandskapet og byen S., som han er bundet til, uansett hvor sterkt han hater menneskene som bor der. Med referanse til vitnesbyrdets vitnetilhører-struktur kan man kanskje si at elevene i stedet for å lytte til Bereyters vitnesbyrd, så lever de det – uten selv å være klar over det.

5.5 Eksil i eget land

Bereyter blir i 1935 klar over at selv om han betrakter seg som tysk tvers igjennom, så gjør ikke nødvendigvis hans medborgere det. På dette tidspunktet i livet hans ser fremtiden lys ut. Han har nettopp avsluttet sin lærerutdannelse, forelsket seg i Helen Hollaender og tiltrådt sin første regulære stilling. Men med ett forandrer alt seg:

Helen kehrte zu Anfang September mit ihrer Mutter nach Wien zurück, Paul tritt in dem abgelegenen Dorf W. seine erste reguläre Stelle an und erhält dort, kaum daß er die Namen der Kinder eingepägt hat, einen amtlichen Bescheid, in dem es heißt, sein verbleiben im Schuldienst sei, aufgrund der ihm bekannten Gesetzschriften, nicht mehr tragbar. (72)

Lovforskriftene det her siktes til, er de såkalte Nürnberglovene som ble vedtatt 15. september 1935 og som dannet det juridiske grunnlaget for utestengelsen av jøder fra det offentlige liv og den påfølgende antijødiske politikken i Hitler-Tyskland. En av lovene omhandlet jødernes politiske rettigheter:

Das "Reichsbürgergesetz" legte fest, daß nur Deutsche oder Personen mit "artverwandtem Blut" Bürger des Reiches seien. Durch dieses Gesetz verloren deutsche Juden ihre politischen Rechte – sie wurden zu "Staatsangehörigen" – , wohingegen man die "arischen" Deutschen zu "Reichsbürgern" erklärte. (Gutman 1993: 1055)

Gjennom Nürnberglovene blir Bereyter definert som en annenrangs borger. Sagt på en annen måte: Nürnberglovene gjør Bereyter til jøde – og dermed til en fremmed i eget land.

Forestillingen om *Heimat* er uløselig knyttet til sin motsetning, *die Fremde*, et begrep med en rekke forskjellige betydninger: det fremmede, det ukjente, det Andre, det som befinner seg geografisk langt unna. *Die Fremde* i sin reneste form finner man i eksilet. Bereyter går ikke i eksil. Han vender tilbake til S. etter krigen og lever der til han går av med pensjon. Etter det bor han mer eller mindre permanent sammen med Mme. Landau i Yverdon, Sveits. Likevel antyder Mme. Landaus valg av ord at Bereyters etterkrigsår i ”dieses elende S.” (84) kanskje best forstås som en form for eksil: ”Wer es nicht wußte, den hat es später der Alltag des Exils gelehrt: *daß nämlich in der Etymologie des Wortes Elend, in dessen früher Bedeutung die Verbannung steckt, noch immer die getreuste Definition liegt.*” (Améry 1977a: 75, min kursivering)

Hva innebærer det å leve i eksil? Améry tilkjennegir følgende naivistiske erkjennelse om eksilet:

Wer das Exil kennt, hat manche Lebensantworten erlernt, und noch mehr Lebensfragen. Zu den Antworten gehört die zunächst triviale Erkenntnis, daß es keine Rückkehr gibt, weil niemals der Wiedereintritt in einen Raum auch ein Wiedergewinn der Verlorenen Zeit ist. (Améry 1977b: 75)

Når familien Bereyters nyervervede status som jødisk utraderer deres sosiale forankring i lokalsamfunnet, er det et uopprettelig brudd som finner sted.³⁴ Bereyters liv i etterkrigstidens S. er en bekreftelse på riktigheten i Maurice Blanchots påstand om at: ”The disaster ruins everything, all the while leaving everything intact.” (Blanchot 1995: 1) Bereyter anno 1945 er en mann som har mistet alt, likevel er det meste som før i S., noe som antydes av fortelleren i en bemerkning til et fotografi av skoleklassen fra Bereyters prøveår som lærer:

³⁴Bereyter mister, som nevnt, jobben som lærer fordi en ”trefjerdedelsarier” ikke er skikket til å undervise herrefolkets barn. Moren, Thekla, som etter den nazistiske raselæren er ”arisk”, nektes sitt daglige besøk på det lokale kaffehuset fordi eieren mener at tilstedeværelsen av en kvinne som er gift med en ”halvjøde” kan være ubehagelig for det borgerlige klientellet (74). Bereyters far diskrimineres helt inn i døden: ”Beerdigt worden sei der Emporiumsbesitzer [Bereyters far], dem außer seiner Frau und seinen Angestellten niemand das letzte Geleit gegeben habe, noch vor Ostern *auf einem abseitigen, hinter einem Mäuerchen gelegenen, für Konfessionslose und Selbstmörder reservierten Platz auf dem Friedhof von S.*” (79, min kursivering)

1934/35 absolvierte der damals vierundzwanzigjährige Paul das Probejahr in der Volksschule von S., und zwar, wie ich zu meiner nicht geringen Verwunderung feststellte, in demselben Klassenzimmer, in dem er gut fünfzehn Jahre darauf eine andere, von der hier abgebildeten kaum sich unterscheidende Kinderschar unterrichtete, unter der auch ich gewesen bin. (70)

Når Bereyter entrer klasserommet som han underviste i før krigen, kommer han ikke på sporet av en tapt tid. Alt er likt, men likevel annerledes. Dette gjelder også for de andre innbyggernes syn på Bereyter: I deres øyne er han fortsatt først og fremst en jøde, riktignok jøde på en annen måte, men likefullt en jøde, noe som blir særlig tydelig i religionsundervisningen. To lokale geistlige lærer opp fortelleren og hans medelever i den katolske tro, og de er høyst klar over Bereyters annerledeshet: "Mit Sicherheit [...] haben sowohl der Benefiziat als auch der Katechet den Paul für eine verlorene Seele gehalten, denn wir sind mehr als einmal aufgefordert worden zu beten, daß unser Lehrer zum rechten Glauben übergehe." (54) Ann Parry skriver følgende om skjebnene i *Die Ausgewanderten*, med særlig henblikk på fortellingene "Dr. Henry Selwyn" og "Paul Bereyter":

The deaths of these people, living now in liberal societies, implies that the philosemitism of which such societies are so proud is different from the antisemitism of terror in degree rather than kind. The 'unassignability' of the Jews, in spite of their capacity for an 'endless mimesis' within their national community, remains a powerful and active determinant of their fate. (Parry 2000: 117)

Améry uttrykker det samme poenget, bare enklere, når han skriver: "Als Nicht-Nichtjude bin ich Jude, muß es sein und muß es sein wollen." (Améry 1977a: 147) Bereyters status som ikke-ikkejøde, for å låne Amérys formulering, tematiseres gjentatte ganger gjennom fortellingen. Mme. Landau omtaler for eksempel ved en anledning Bereyter som "ein echter Melammed" (83), altså som en jødisk lærer. Noe av det fortelleren husker best fra denne melammedens undervisning er Johann Peter Hebel's "Der Schlaue Pilgrim", som klassen leste sammen. Fortellingen handler om en mann som gir seg ut for å være en pilegrim på vei til den hellige grav i Jerusalem og som bløffer til seg mat på lokale vertshus. Sine velgjørere takker sjarlatanen med følgende erklæring: "Wenn ich

wiederkomme, so will ich Euch eine heilige Muschel mitbringen ab dem Meeresstrand von Askalon oder eine Rose von Jericho.” (57) Sigrid Korff kommenterer disse ordene på følgende måte: ”In diesem zwar leeren, aber um so verheißungsvoller klingenden Versprechen eines vermeintlichen christlichen Pilgers klingt zugleich die Assoziation an den ’magischen Heimattraum’ gläubiger Juden mit, der dem nicht sichtbar den religiösen Gesetzen folgenden Bereyter verschlossen sein muß.” (Korff 1998: 178) Bereyters status som ikke-ikkejøde gjør at han faller utenfor alle kategorier. Han er ikke del av noe jødisk fellesskap (i den grad noe slikt eksisterer i S. etter krigen), og han betraktes som en fremmed i lokalsamfunnet. Hans tyske *Heimat* vil ikke ha ham, og han klarer ikke å identifisere seg med jødernes håp om at neste år skal tilbringes i Jerusalem.

5.6 Unheimliche Heimat

Sitatet fra ”Der schalue Pilgrim” knytter imidlertid også an til det omfattende motivkomplekset i fortellingen. Jeg har allerede påpekt at det i fortellingen opprettes en forbindelse mellom det Bereyter har sett (eller vært vitne til) og hans tiltagende blindhet gjennom bemerkningene om ”die von blinden Flecken durchsetzte Vergangenheit” (80) og ”die kleinen dunklen Flecken und perlartigen Figuren, die durch sein Gesichtsfeld huschten” (88). De perleaktige figurene i Bereyters synsfelt står i en synekdochisk forbindelse med muslingen i Hebel-sitatet, mens henvisningen til Jeriko kan knyttes til bibelstedet Mark. 10, 46-52, hvor Jesus helbreder den blinde Bartimeus, som han støter på idet han forlater Jeriko. Gjennom disse korrespondansene knyttes pilegrimens destinasjon, Jerusalem, den hellige byen i jødernes lovede land, og det Korff kaller ”den ’magischen Heimattraum’ gläubiger Juden” (Korff 1998: 178) til Bereyters traumatiske livssituasjon.

Bereyter besøker aldri Jerusalem eller jødernes hjemland. Etter mange år i Yverdon reiser han imidlertid tilbake til det han oppfatter som sitt *Heimat*, byen S., for å avvikle leiligheten han har beholdt der. Mme. Landau forteller følgende om ankomsten i S.:

Es war kein Schnee gefallen, von irgendwelchem Winterbetrieb war nirgends eine Spur, und als wir in S. ausstiegen, schien es mir, als seien wir angekommen am Ende der Welt, und hatte ich ein derart unheimliches

Vorgefühl, daß ich am liebsten auf der Stelle wieder umgekehrt wäre. Die Wohnung Pauls war kalt und verstaubt und voller Vergangenheit. (89)

Fortiden som møter Bereyter og Mme. Landau i den kalde og nedstøvede leiligheten beskrives som *unheimlich*³⁵. Freud åpner sitt essay ”Das Unheimliche” med en etymologisk gjennomgang av ordet *heimlich*, som opprinnelig hadde to betydninger: hjemlig og hemmelig. Opp igjennom historien har ordet imidlertid gradvis nærmet seg sin motsetning: ”Also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. *Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.*” (Freud 1988b: 560-561, min kursivering) Freud parafraserer Friedrich Schelling og gir følgende definisjon av unheimlich: ”Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.” (Freud 1988b: 559) Mme. Landaus bruk av ordet *unheimlich* for å beskrive tilbakekomsten til S., signaliserer at det ikke så mye dreier seg om en hjemkomst, som en konfrontasjon med en fortid Bereyter lenge ikke har villet røre ved.

Freud knytter flere fenomener til *das Unheimliche*, men det fenomenet som er mest interessant i denne sammenhengen er gjentakelsen, *die Wiederholung*:

Das Moment der Wiederholung des Gleichartigen wird als Quelle des unheimlichen Gefühls vielleicht nicht bei jedermann Anerkennung finden. Nach meinen Beobachtungen ruft es unter gewissen Bedingungen und in Kombination mit bestimmten Umständen unzweifelhaft ein solches Gefühl hervor, das überdies an die Hilflosigkeit mancher Traumzustände mahnt. (Freud 1988b: 573)

Freud setter her følelsen av *Unheimlichkeit* i forbindelse med den følelsen av hjelpeløshet som kjennetegner en viss type drømmer. Den typen drømmer Freud her sikter til, beskrev han selv få år senere i et annet essay, som han arbeidet på i samme periode som ”Das Unheimliche.” I ”Jenseits des Lustprinzips” heter det om drømmelivet til traumatiserte personer: ”Nun zeigt das Traumleben der traumatischen Neurose den Charakter, daß es den Kranken immer wieder in die Situation seines Unfalles zurückführt, aus der er mit neuem Schrecken erwacht.” (Freud 1988a: 12) Freud kobler altså *das Unheimliche* til det

³⁵Jeg kommer til å benytte meg av det tyske begrepsparet *unheimlich/heimlich* i det følgende da det ikke finnes noen norsk oversettelse som klarer å fange det ”uhjemmelige” i *unheimlich*.

traumatiske. Følelsen av hjelpeløshet som følger med *das Unheimliche* ligner på den følelsen av hjelpeløshet den traumatiserte opplever når han gang på gang transporteres tilbake til den traumatiske hendelsen. Mme. Landaus ordvalg signaliserer altså i tillegg at Bereyters reise tilbake til S., den siste i en lang rekke,³⁶ kan forstås som en form for traumatisk gjentakelse: Bereyter reiser ikke hjem, men vender tilbake til åstedet for en forbrytelse.

Bereyter og Mme. Landau roter planløst omkring i leiligheten noen dager til Mme. Landau føler seg uvel:

Meine Schläfen schmerzten mich so unsäglich, daß ich mich niederlegen mußte, und ich erinnere mich genau, daß, als das Aspirin, das Paul mir gegeben hatte, langsam zu wirken begannen, hinter meinen Lidern zwei seltsame, unheilvolle Flekken lauernd sich bewegten. (90)

Når Mme. Landau våkner, er Bereyter vekkt, og hun vet med en gang at Bereyter har tatt på seg vindjakken som har hengt 40 år i garderoben, og at hun ikke vil få se ham i live igjen. (90) Mme. Landaus bemerkning om de ”zwei seltsame, unheilvolle Flekken” som beveger seg bak øyelokkene hennes, knytter an til fortellingens synsystematikk og synes å være en bekreftelse på at Bereyters *Heimat* alt for lenge siden var tapt for ham, og at reisen tilbake til S. ikke var – og aldri kunne bli – en reise hjem. I S. finnes det ingen helbredelse for det Bereyter har sett og erfart.

5.7 ”Paul Bereyter” og ”Der Sandmann”

Forbindelsen mellom fortellingens synsystematikk og *Heimat*-tematikk forsterkes ytterligere ved at det gjennom referansen til begrepet *das Unheimliche* indirekte innføres nok en intertekst i ”Paul Bereyter”, nemlig ”Der Sandmann” av E.T.A. Hoffmann, som Freud behandler utførlig i sitt essay.

Det er flere interessante paralleller mellom ”Paul Bereyter” og ”Der Sandmann”, men jeg skal begrense meg til de tematiske berøringspunktene, som jeg vil utforske ved å

³⁶Mens Bereyter bor i Yverdon sammen med Mme. Landau reiser han innimellom til S. for å se etter om alt er i orden, som han uttrykker det (84). Disse korte turene har alltid det samme resultatet: ”Wenn er von diesen meist nur zweitägigen Expeditionen zurückkam, befand er sich regelmäßig in der gedrücksten Stimmung und zeigte sich auf seine kindliche einnehmende Art reumütig darüber, daß er meinen dringenden Rat, nicht mehr nach S. zu fahren, zu seinem eigenen Schaden wieder einmal ausgeschlagen hatte.” (84-85)

gå grundigere inn på åpningen til "Der Sandmann".³⁷ Fortellingen åpner med at hovedpersonen Nathanael (et jødisk navn, som Freud påpeker (Freud 1988b: 562)) forteller om hvordan han og hans søster i barndommen pleide å bli sendt i seng når den såkalte sandmannen kom på besøk til faren. Barnepiken forteller Nathanael at sandmannen er "ein böser Mann" (Hoffmann 1985: 13) som kommer til barn som ikke vil sove og kaster sand i øynene på dem slik at øynene spretter ut av hodene deres. Når Nathanel blir eldre og ikke lenger tror på barnepikens forklaring, gjemmer han seg på farens kontor en kveld sandmannen skal komme. Sandmannen viser seg å være advokat Coppelius, som av og til spiser middag med familien, og som Nathanael og hans søster frykter fordi han alltid plager og erter dem. Faren og Coppelius går i gang med å utføre alkymistiske forsøk på en liten ovn. Ansiktene deres lyses opp av den blå flammen: "Mir war es als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer. 'Augen her, Augen her!' rief Coppelius mit dumpfer dröhnender Stimme." (Hoffmann 1985: 17) Snart blir Nathanael oppdaget:

Da ergriff mich Coppelius, kleine Bestie! – kleine Bestie! meckerte er zähnfletschend! – riß mich auf und warf mich auf den Herd, daß die Flamme mein Haar zu sengen begann: "Nun haben wir Augen – Augen – ein schön Paar Kinderaugen." So flüsterte Coppelius und griff mit den Fäusten glutrote Körner aus der Flamme, die er mir in die Augen streuen wollte. (Hoffmann 1985: 17)

Faren ber Coppelius om å la sønnen beholde øynene. Til denne bønner svarer Coppelius: "'Mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt [...]" (Hoffmann 1985: 17). Slik Nathanael husker det, river Coppelius på dette tidspunktet armer og bein av ham før alt blir svart. Nathanael avslutter beretningen med følgende bemerkning:

³⁷Handlingsmessig inneholder "Paul Bereyter" og "Der Sandmann" flere like eller lignende elementer: I begge fortellingene gjennomgår hovedpersonen en traumelignende opplevelse og begår senere selvmord, i begge fortellingene dør hovedpersonens far, og – kuriøst nok – omtales hjembyen til hovedpersonen i begge fortellingene bare som S. Narratologisk synes det også å være en viss likhet mellom de to fortellingene: Som "Paul Bereyter" er også "Der Sandmann" gjengitt av en navnløs forteller som rekonstruerer hovedpersonens historie, og begge fortellerne innarbeider såkalte *found objects* (i "Der Sandmann" dreier det seg om brev) i sine historier. Dessuten reflekterer fortelleren i "Der Sandmann" over forholdet mellom egen litterær virksomhet og litterært objekt i ordelag som ikke er helt ulike dem man finner i "Paul Bereyter". Se for eksempel Hoffmann 1985:27.

Nun noch den schrecklichsten Moment meiner Jugendjahre darf ich Dir erzählen; dann wirst Du überzeugt sein, daß es nicht meiner Augen Blödigkeit ist, wenn mir nun alles farblos erscheint, sondern, daß ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier über mein Leben gehängt hat, den ich vielleicht nur sterbend zerreiße. (Hoffmann 1985: 18)

Når disse passasjene fra "Der Sandmann" leses opp mot Sebalds fortelling, aksentuerer de visse aspekter ved Bereyters historie. Man kan for eksempel trekke en parallell mellom Coppeliuss' trussel om å blinde Nathanael, som i ettertid har hengt et slør av skyer over livet hans, og den "traumatiske blindingen" som Bereyter opplever og som fører til at hukommelsen hans blir gjennomsprenget av blindflekker. Fokuset på øyne og blinding i "Der Sandmann" tydeliggjør vitneaspektet i "Paul Bereyter", og alle bemerkningene om ild og flammer – når de settes i forbindelse med en fortelling som har Holocaust som omdreiningspunkt – trekker uvegerlig tankene mot måten man kvittet seg med likene på i leirene. Grunnen til at Coppeliuss vil blinde Nathanael er at han har sett for mye, og Coppeliuss frykter at han kommer til å fortelle om det ("sein Pensum flennen in der Welt"), noe som lett lar seg assosiere med Bereyter, som må ha sett mer enn øynene hans kunne holde ut – og mer enn hans medborgere i S. ønsker å bli minnet om.

Det mest interessante med disse passasjene er kanskje likevel hvordan Nathanaels familie ødelegges av Coppeliuss (faren dør senere i et av de alkymistiske forsøkene), en person som på samme tid både er inntrenger og gjest, både en fremmed og en venn av familien. Sandmannen er både en konkret person og en slags uhåndgripelig og uforståelig makt ("ein fürchterliches Gespenst" (Hoffmann 1985: 13)), som styrer familiens liv. Det er derfor fristende å trekke en parallell til Bereyters familie som diskrimineres direkte av navngitte innbyggerne og som generelt lider under det antisemittiske klimaet som hersker i deres hjemby. De alkymistiske eksperimentene blir foretatt i farens arbeidsrom, hvor familien samles hver kveld for å hygge seg. Farens arbeidsrom utgjør således hjemmets midtpunkt, et midtpunkt man finner konkretisert i det runde bordet som far, mor og barn samles rundt (Hoffmann 1985: 12). Dette midtpunktet inntar Coppeliuss/sandmannen, og bordet må vike for den svarte ovnen hvor eksperimentene blir utført, og som gir fra seg tjukk røyk (Hoffmann 1985: 17) som synes å forplante seg til de mørke skyene som senere fordunkler Nathanaels liv.

5.8 Bereyters indre *Heimat*

Forbindelsen som i "Der Sandmann" opprettes mellom den fysiske røyken i farens arbeidsrom og de mørke skyene i Nathannels liv, peker mot et viktig aspekt i "Paul Bereyter", nemlig forholdet mellom geografisk og indre rom. Norbert Mecklenburg har lansert begrepet "*verräumlichte Innerlichkeit*" (Mecklenburg 1986: 247). Begrepet henviser til en tendens innenfor tysk *Heimat*-litteratur til å stilisere provinsen og det provinsielle som en "geistige Lebensform" (en formulering Mecklenburg har lånt av Thomas Mann). For å kompensere for avsondretheten og størrelsen på området man kaller sin *Heimat*, insisterer man på det dype spirituelle og sjelelige avtrykket stedet etterlater i den enkelte: "Enge soll durch innere Weite oder durch 'Tiefe' kompensiert werden, lautete eine für deutsche Regionalisten charakteristische Maxime; je kleiner die Erzählfläche, desto größer wird gewissermaßen der auf ihr lastende Sinndruck." (Mecklenburg 1986: 247) Menneskenes store og rike "indre rom" blir en erstatning for det lille og kulturelt karrige geografiske rommet de lever i.

I "Paul Bereyter" beskrives personenes indre konsekvent med romlige vendinger, men de "indre landskapene" som manes frem er i Bereyters tilfelle gjerne enten utilgjengelige eller uten sjelelig innhold. Da han var barn innbilte for eksempel fortelleren seg at han kjente Bereyter, men må som voksen innrømme at: "Das freilich war [...] eine Einbildung, denn wenn auch der Paul uns gekannt und verstanden hat, so hat doch keiner von uns gewußt, wer er war und *wie es aussah in ihm*." (43-44, min kursivering) Om måten Bereyter snakket på i klasserommet heter det, som tidligere nevnt, at det var "als werde alles in seinem Inwendigen von einem Uhrwerk angetrieben und der ganze Paul sei ein künstlicher, aus Blech- und anderen Metallteilen zusammengesetzter Mensch, den die geringste Funktionsstörung für immer aus der Bahn werfen konnte." (52) Mot slutten av fortellingen får vi imidlertid et glimt av Bereyters "indre landskap" i form av en kommentar fra Mme. Landau. Hun sier følgende om modelljernbanen i Bereyters leilighet: "Die in dem leeren Nordzimmer auf einem Brettertisch aufgebaute Märklinanlage steht mir heute noch vor Augen als das Sinn- und Abbild von Pauls deutschen Unglück." (91) Bereyters "indre landskap" er ikke rikt og åpent, men tomt og avstengt. Det som finnes av "indre geografi" i Bereyter har blitt eksternalisert og plassert på plankebordet i leilighetens tomme nordrom. Modelljernbanen, denne nedskaleringen

av infrastrukturen i S., vitner ikke om noen ”geistige Lebensform”, men om det traumet som til slutt driver Bereyter til selvmord.

KAPITTEL 6: Gråsonens vitne

6.1 Medusas blikk

I et hyppig sitert intervju med avisen *The Guardian* kommer Sebald med følgende refleksjon over vanskelighetene med å behandle de nazistiske jødeutryddelsene litterært: "I don't think you can focus on the horror of the Holocaust. It's like the head of the Medusa: you carry it with you in a sack, but if you looked at it you'd be petrified." (Jaggi 2001) Sitatet sier mye om hvilken posisjon Holocaust har for Sebald både som historisk hendelse og som litterært objekt. For tyskeren Sebald er Holocaust en sekk med historisk bagasje han ikke kan sette fra seg.³⁸ Medusas hode, Holocaust, er imidlertid "pakket inn i", omgitt av noe annet. Det dreier seg altså om en historisk arv som er nærværende, men likevel motsetter seg direkte konfrontasjon, noe som naturlig nok får følger for hvordan Holocaust kan – og bør – behandles litterært. For Sebald synes det som om litteraturen må gå veien om dette "andre" som Holocaust er "pakket inn i". Går man rett på, møter man Medusas blikk, og man forvandles til stein. Eller med andre ord: En direkte litterær tematisering av Holocaust klarer ikke å formidle de vesentlige trekkene ved Holocaust.

Selv om jødeutryddelsene knapt nevnes eksplisitt i *Die Ausgewanderten*, utgjør Holocaust et slags usynlig sentrum i boka, et svart hull som alle fortellingene graviterer mot, noe som har blitt påpekt av flere forskere og kommentatorer.³⁹ Dunker mener for eksempel at Holocaust som en litterært ikke-fremstillbar hendelse er det sentrale aspektet ved boken, og han hevder at Sebald utvikler en "metonymischer Diskurs die Schwierigkeit des Zugangs dadurch zu umgehen versucht, daß er den eigentlichen Gegenstand in andere, zunächst einmal neutral und harmlos erscheinende Bereiche

³⁸I et annet intervju omtaler Sebald Holocaust og andre verdenskrig som en ryggsekk han ikke kan sette fra seg: "I was born in 1944 in an idyllic place, untouched by the War, but, in looking back upon this year, I cannot abstract from the fact that I know what happened during this last year of the war particularly – the bombing of my native country, the deporting of people from Rhodes or Sicily, or God knows where, to the most gastly place anybody could possibly imagine. The pervasiveness of that and the fact that it wasn't just something that happened in one or two places but that it happened almost throughout Europe, and the calamitous dimensions of it, are something that, even though I left Germany when I was twenty-one, I still have in my backpack and I just can't put it down." (Sebald og Turner 2006: 27-28)

³⁹I Longs "W.G. Sebald: A Bibliographical Essay on Current Research" finnes det en god sammenfatning av artikler som behandler *Die Ausgewanderten* spesielt og Sebalds forfatterskap generelt som såkalt "Holocaust-litteratur" (Long 2007: 14-16).

verschiebt.” (Dunker 2003: 28) Sebalds sammenligning av Holocaust med Medusas hode synes å støtte Dunkers påstand.

Det er imidlertid mulig å lese sitatet på en annen måte enn (bare) som en konseptualisering av Holocaust som historisk hendelse og objekt for litteratur. Medusa-sammenligningen er lånt fra den italienske forfatteren Primo Levi, som satt i Auschwitz fra februar 1944 til frigjøringen i januar 1945, og som har skrevet flere bøker om sine opplevelser. Ved å låne denne sammenligningen fra Levi knytter Sebald sin egen litterære virksomhet til den såkalte leirlitteraturen, og når man har dette i bakhodet får sitatet en ny dimensjon. Sebald bærer ikke så mye med seg Holocaust (en historisk hendelse han ikke har opplevd), som han bærer med seg den historiske og litterære overleveringen av Holocaust.

I dette kapittelet vil jeg arbeide ut fra hypotesen om at fortellingen ”Paul Bereyter” reartikulerer noen sentrale problemstillinger fra den såkalte leirlitteraturen. Giorgio Agamben hevder at Auschwitz åpnet et nytt og fremdeles fullstendig uavklart etisk landskap, et landskap som man kan ane de topografiske konturene av i Sebalds fortelling. Ved å projisere det man kanskje kan kalle ”Holocausts etiske geografi” inn i teksten, håper jeg å vise hvordan ”Paul Bereyter” kan leses som en tematisering og modifisering av vitnesbyrdet, slik Agamben forstår dette.

6.2 Prosessen mot Paul Bereyter

De siste årene av sitt liv, årene som leder opp til selvmordet på jernbaneskinnene utenfor S., tilbringer Paul Bereyter i sveitsiske Yverdon sammen med sin ledsagerske Mme. Landau. Om dagen arbeider han i hagen, om natten leser han: ”Er habe gelesen und gelesen – Altenberg, Trakl, Wittgenstein, Friedell, Hasenclever, Toller, Tucholsky, Klaus Mann, Ossietzky, Benjamin, Koestler und Zweig, in erster Linie also Schriftsteller, die sich das Leben genommen hatten oder nahe daran waren, es zu tun.” (86) Man kunne omformulert denne siste bemerkningen og sagt at Bereyter hovedsakelig leste forfattere som ble forfulgt under naziregimet og/eller tvunget i eksil.⁴⁰ Bereyter transkriberer

⁴⁰Ernst Toller var jødisk og ble fratatt sitt tyske statsborgerskap av nazistene. I eksil ble han forfulgt av den nazistiske utenriktjenesten (Killy 1991: 384-385). Kurt Tucholsky fikk sine bøker brent og gikk i eksil i Sverige (Killy 1991: 449-452). Klaus Mann ble fratatt sitt tyske statsborgerskap og levde i eksil under mer eller mindre hele naziperioden (Killy 1990: 445-447). Carl von Ossietzky ble internert i konsentrasjonsleir og døde i 1938 av tuberkulose som han pådro seg i fangenskapet (Killy 1991: 17-19). Jødiske Stefan Zweig

hundrevis av sider inn i notathefter. I utdragene støter man igjen og igjen på selvmordshistorier. Idet Mme. Landau overrekker fortelleren Bereyters hefter bemerker hun: "Es war mir, sagte Mme. Landau [...] als habe Paul hier ein Beweislast zusammengetragen, deren im Verlauf der Prozeßführung zunehmendes Gewicht ihn endgültig zu der Überzeugung brachte, daß er zu den Exilierten und nicht nach S. gehörte." (87-88) Her etableres lese- og skrivearbeidet som en rettssak der Bereyter selv innehar alle rollene: anklager, forsvarer, vitne, tiltalt og bøddel. Bereyter er en mann som – bokstavelig talt – holder dommedag over seg selv.

Men hvilken lov føres denne rettssaken etter? Hvordan lyder tiltalen mot Bereyter? Det får vi ikke svar på. Det eneste vi med sikkerhet vet er at Bereyter blir funnet skyldig, og at dommen er døden. Er det offeret, den "trefjerdedelsariske" folkeskolelæreren, eller gjerningsmannen, *Wehrmacht*-soldaten Bereyter, som her sitter på tiltalebenken? Anklager Bereyter seg selv fordi han ikke klarte å redde verken sine foreldre eller Helen Hollaender? Eller anklager han seg selv for det han gjorde og så under tjenestetiden? Er forfatterne som Bereyter leser hans skjebnefeller? Eller er de hans ofre?

Prosessen mot Bereyter er en indre prosess. Den har ingen juridisk gyldighet, foregår utenfor rettssalen, og med unntak av Mme. Landau er det ingen andre som kjenner til den. Skyldspørsmålet er internalisert og gjort til et personlig anliggende: Bereyter må stå til ansvar overfor seg selv. Prosessen er ikke av juridisk karakter, men moralsk: Kan han forsvare sine handlinger (eller mangel på handlinger) moralsk overfor seg selv?

6.3 Lov og moral

Agamben påpeker at de fleste av våre moralske begreper har en juridisk undertone:

Almost all the categories that we use in moral and religious judgments are in some way contaminated by law: guilt, responsibility, innocence, judgment, pardon ... This makes it difficult to invoke them without particular caution. As jurists well know, law is not directed toward the establishment of justice.

emigrerte fra til London i 1934 og videre til New York og Brasil (Killy 1992: 536-538). Egon Friedell kastet seg ut av et vindu da han ble arrestert av nazistene (Killy 1989: 14-15). Jøden og marxisten Walter Benjamin begikk selvmord i 1940 da han forsøkte å komme seg ut av det naziokkuperte Frankrike og inn i Spania (Killy 1988: 417-421).

Nor is it directed toward the verification of truth. Law is solely directed toward judgment, independent of truth and justice. (Agamben 2002: 18)

Lov og moral er to praksiser som ikke nødvendigvis er forenlige med hverandre. Den moralske praksis streber mot sannhet og rettferdighet, mens den juridiske praksis streber mot dommen og dens fullbyrdelse. Når en juridisk dom er felt, fullbyrdes den uavhengig av om den er sann eller rettferdig. Den skyldige som har blitt funnet skyldig straffes, den uskyldige som har blitt funnet skyldig straffes også. Den juridiske dommen er et substitutt for sannhet og rettferdighet: Man holder den for sann, man holder den for rettferdig.

Agamben påpeker videre at våre begreper om ansvar (*responsibility*) og skyld (*guilt*) opprinnelig var av juridisk karakter (Agamben 2002: 22), og at de derfor ligger utenfor etikken: "To assume guilt and responsibility – which can, at times, be necessary – is to leave the territory of ethics and enter that of law. Whoever has made this difficult step cannot presume to return through the door he just closed behind him." (Agamben 2002: 24) Senere har disse to begrepene blitt internalisert og flyttet utenfor lovens område.

Agamben hevder at man har oppnådd en god forståelse av de historiske, materielle, tekniske, byråkratiske og juridiske aspektene ved Holocaust, mens den etiske betydningen av jødeutryddelsene fortsatt er uklar, og at dette i stor grad skyldes de "lovbesmittede" moralske begrepene man har benyttet seg av. I Bereyters selvransakelser finner vi dette problemet komprimert: På den ene siden er selvransakelsene hans et forsøk på å komme til en moralsk avklaring i forhold til sin egen fortid, på den andre siden gir de tilkjenne en trang om å fordele skyld og straff – to ønsker som ifølge Agamben ikke kan oppfylles samtidig. Siden Bereyters selvransakelser tar form som en (fiktiv) rettssak, vil de aldri kunne føre frem til noen genuin moralsk avklaring. Hvorfor havner Bereyters selvransakelser i en slik konflikt med seg selv? Har det noe å gjøre med Bereyters mellomposisjon som både offer og gjerningsmann, både jøde og tysker? Er det noe ved denne mellomposisjonen som gjør en normal, moralsk gjennomarbeiding vanskelig eller umulig? Finnes det i så fall noe sånt som en "mellomposisjonens etikk" som kunne løst denne konflikten? Primo Levi beskriver i essayet "The Grey Zone" en tilstand som – om enn i en mye mer ekstrem form – ligner på Bereyters mellomposisjon.

6.4 Gråsonen

I "The Grey Zone" forsøker Levi å gjøre noen moralske grenseoppganger innad blant fangene i Auschwitz. Han er altså ikke interessert i SS-soldatene som tjenestegjorde i leiren eller offiserene og byråkratene som styrte den, men konsentrerer seg om fangenes situasjon og deres verden, en verden som på mange måter var uforståelig. Den lot seg ikke tyde med de modellene man hadde med seg utenfra. Det var en verden uten klare skillelinjer, uten klare fronter. Ingenting var svart-hvitt. Solidaritet mellom fangene var en sjeldenhet. I kampen for å overleve var det alle mot alle, hele tiden: "One entered hoping at least for the solidarity of one's companions in misfortune, but the hoped-for allies, except in special cases, were not there; there were instead a thousand sealed-off monads, and in between them a desperate hidden and continuous struggle." (Levi 1988b: 23-24) For å overleve under slike forhold, var man nødt til å skaffe seg en fordel, noe som ga større matrasjoner eller lettere arbeid, og for å skaffe seg slike fordeler måtte man i mange tilfeller gå over lik, bokstavelig talt. Levis spørsmål er om man moralsk kan (for)dømme fanger som gjorde alt for å overleve og dermed indirekte førte andre fanger i døden?

Det mest ekstreme eksempelet på en privilegert posisjon (hvis man kan kalle den det), og den som Levi gjør til utgangspunkt for sine refleksjoner, var den såkalte *Sonderkommando*, det vil si gruppen av fanger som sto for driften av gasskamrene i Auschwitz. Dette var ingen jobb man kunne erverve, men en jobb SS plukket ut fanger til. *Sonderkommando* hadde ansvaret for å holde ro og orden når en ny transport med jøder ankom leiren, bære likene ut av gasskamrene, trekke ut gulltenner og klippe håret til kvinnene. Det var *Sonderkommando* som sorterte og klassifiserte klærne, skoene og bagasjen, og det var denne kommandoen som transporterte likene til krematoriene og sørget for at forbrenningen gikk riktig for seg, før kommandoen til slutt tok hånd om asken (Levi 1988b: 34). På grunn av dette arbeidet fikk de mer å spise og bedre klær.

En plass i *Sonderkommando* var imidlertid bare en utsatt dødsdom. Denne kommandoen var en risiko for leirledelsen, fordi medlemmene visste for mye, og med noen måneders mellomrom ble derfor kommandoen erstattet. Den første oppgaven til en ny *Sonderkommando* var å brenne likene av sine forgjengere. I Auschwitz' historie var

det tolv forskjellige *Sonderkommandos*, som hver besto av mellom 700 og 1000 fanger (Levi 1988b: 34).

Til tross for den overhengende dødsdommen var man som medlem av denne kommandoen altså sikret å overleve to, tre måneder lenger – og i løpet av den tiden kunne krigen være over. Det finnes eksempler på fanger som nektet å utføre dette arbeidet, og som måtte bøte med livet for det, og mange fanger begikk selvmord da de ble rekruttert til *Sonderkommando*, eller kort tid etterpå. Det var også medlemmer fra *Sonderkommando* som sto for det eneste fangeopprøret i Auschwitz' historie (Levi 1988b: 41). De få overlevende ved frigjøringen av leiren som hadde jobbet i gasskamrene og krematoriene hadde valgt å ikke nekte, ikke begå selvmord og ikke gjøre opprør. Levi stiller spørsmålet: Kan vi (for)dømme disse menneskene moralsk for det de gjorde? Kan de stilles til ansvar? Er de skyldige? I så fall: skyldige i hva?

Those whom we know about, the miserable manual labourers of the slaughter, are therefore the others, those who from one shift to the next preferred a few more weeks of life (what a life!) to immediate death, but who in no instance induced themselves, or were induced, to kill with their own hands. I repeat: I believe that no one is authorised to judge them, not those who lived through the experience of the Lager and even less those who did not live through it. (Levi 1988b: 42)

Ifølge Agamben er Levi med disse refleksjonene på sporet av noe nytt innenfor etikken. I gråsonen bryter skillet mellom offer og gjerningsmann sammen, og med dette skillet løser den tradisjonelle etikken seg opp: "A gray, incessant alchemy in which good and evil and, along with them, all the metals of traditional ethics reach their point of fusion." (Agamben 2002: 21) Idet man krysser inn i gråsonen, blir den tradisjonelle, "lovinfiserte" etikken meningsløs, fordi skillet mellom offer og gjerningsmann er brutt sammen, og når dette skillet faller, blir også viktige etiske begreper av i dag som ansvar og skyld meningsløse.

Bereyter befinner seg i en posisjon som kan sammenlignes med Levis gråsone: Han kunne nektet å tjenestegjøre i den tyske hæren (og etter all sannsynlighet blitt henrettet), han kunne begått selvmord, han kunne øvet motstand. I stedet valgte han å tjenestegjøre, og han bidro dermed direkte til den nazistiske krigføringen og – i hvert fall

indirekte – til jødeutryddelsene. Ifølge Agamben må en etisk forståelse av Holocaust begynne i Levis gråsoner. Min hypotese: Hvis vi gjør Bereyters moralske gråsoner til vårt utgangspunkt og trekker noen av Agambens refleksjoner inn i lesningen, vil det kunne tydeliggjøre noen Holocaust-spesifikke aspekter ved fortellingen.

6.5 *Der Muselmann*

Ifølge Agamben må Levis gråsoner ikke forstås som hinsides godt og ondt, men heller som før (eller foran) den tradisjonelle etikkens område:

With a gesture that is symmetrically opposed to that of Nietzsche, Levi places ethics before the area in which we are accustomed to consider it. And, without our being able to say why, we sense that this “before” is more important than any “beyond” – that the “underman” must matter to us more than the “overman.” (Agamben 2002: 21)

Hva innebærer en slik ”undermenneskets etikk” eller ”gråsonens etikk” som Agamben her synes å ta til orde for? Hva er det som fremforhandles her, før den tradisjonelle etikkens virkningsområde? Og hva er forholdet mellom ”gråsonens etikk” og vitnesbyrdene fra Auschwitz? Ifølge Agamben må ”gråsonens etikk” ta utgangspunkt i situasjonen til den anonyme massen av mennesker som ble myrdet og gikk til grunne i leirene. Levi skriver:

Their life is short, but their number is endless; they, the *Muselmänner*, the drowned, form the backbone of the camp, an anonymous mass, continually renewed and always identical, of non-men who march and labour in silence, the divine spark dead in them, already too empty to really suffer. One hesitates to call them living: one hesitates to call their death death, in the face of which they have no fear, as they are too tired to understand. (sitert etter Agamben 2002: 44)

”Gråsonens etikk” må begynne her, med kroppsliggjøringen av Auschwitz: *der Muselmann*.⁴¹ Denne betegnelsen ble benyttet i Auschwitz om fanger som mer lignet

⁴¹*Muselmann* betyr direkte oversatt muslim. Jeg kommer i det følgende til å benytte meg av den norske skrivemåten *muselmann*, som Bokmålsordboka defineres på følgende måte: ”avkreftet konsentrasjonsleirfange fra den andre verdenskrigen” (Wangenstein 2005: 680).

vandrende lik enn mennesker.⁴² De som hadde gitt opp og var redusert til en samling biologiske funksjoner. Muselmannen var regelen i Auschwitz, heller enn unntaket. Hadde man først nådd denne fysiske og mentale forfatningen, var sjansene for å overleve mikroskopiske.

Muselmennene hadde ingen eller minimal kontakt med omverdenen, og de andre fangene skydde dem, ville ikke engang se på dem, fordi de – ifølge Agamben – kjente seg igjen i disse levende døde og fryktet å havne i samme tilstand, noe som var ensbetydende med å bli sendt i gasskammeret (Agamben 2002: 52). Agamben påpeker at det finnes svært få avbildninger av muselmenn, fotografiske og andre, og til tross for at de spiller en viktig rolle i vitnesbyrd fra leirene, er de viet lite oppmerksomhet i historiebøkene: "[T]he sight of *Muselmänner* is an absolutely new phenomenon, unbearable to human eyes." (Agamben 2002: 51) De få bøkene som faktisk finnes og som ikke er vitnesbyrd fra leirene, viser den usikkerheten muselmennene er omgitt av. Noen behandler muselmannen som et klinisk fenomen, noen som en politisk figur, andre som et antropologisk konsept, og andre igjen som en etisk kategori (Agamben 2002: 48). Felles for vitnesbyrdene fra leirene er at de nøler med å karakterisere muselmennene som mennesker. Muselmannen befant seg i en slags mellomposisjon mellom liv og død, som om dødsøyeblikket var strukket ut og blitt en tilstand. Han sto på terskelen mellom liv og død, menneske og ikke-menneske, og utgjør, ifølge Agamben, det perfekte bildet på den nazistiske konsentrasjonsleiren. Agamben forstår Auschwitz som "the site of an experiment that remains unthought today" (Agamben 2002: 52), et eksperiment som strekker seg hinsides liv og død gjennom transformasjonen av mennesker til ikke-mennesker, jøder til muselmenn:

The paradoxical ethical situation of the *Muselmann* must be considered. He is not so much [...] the cipher of the point of no return and the threshold beyond which one ceases to be human. He does not merely embody a moral death against which one must resist with all one's strength, to save humanity, self respect, and perhaps even life. Rather, the *Muselmann* [...] is the site of an experiment in which morality and humanity themselves are called into question. The *Muselmann* is a limit figure of a special kind, in which not only categories such as dignity and respect but even the very idea of an ethical limit lose their meaning. (Agamben 2002: 63)

⁴²Betegnelsene varierte fra leir til leir. Se Agamben 2002: 44-45.

Vil man forstå Holocausts etiske implikasjoner, må man begynne i det punktet hvor våre etiske begreper mister sin mening – og dette punktet er muselmannen.

6.6 Gjengangeren Paul Bereyter

Et begrep som verdighet (*dignity*) synes ikke å være anvendbart på muselmannen. Når og hvordan mister et menneske sin verdighet? Ifølge Jean Améry begynte det han kaller for *Würdeentzug*, altså frarøvelsen av jødernes verdighet, lenge før ankomsten i leirene, nemlig med innføringen av Nürnberglovene:

Jude sein, das hieß für mich von diesem Anfang an, ein Toter auf Urlaub sein, ein zu Ermordender, der nur durch Zufall noch nicht dort war, wohin er rechtens gehörte, und dabei ist es in vielen Varianten, in manchen Intensitätsgraden bis heute geblieben. In der Todesdrohung, die ich zum erstenmal in voller Deutlichkeit beim Lesen der Nürnberger Gesetze verspürte, lag auch das, was man gemeinhin die methodische "Entwürdigung" der Juden durch die Nazis nennt. Anders formuliert: der Würdeentzug drückte die Morddrohung aus. (Améry 1977a: 135)

Améry knytter *Würdeentzug* sammen med det å være utpekt for utslettelse. Med innføringne av Nürnberglovene var han å betrakte som død – man hadde bare ikke rukket å drepe ham ennå. For Améry er altså denne limbotilstanden mellom liv og død, menneske og ikke-menneske (lik), et liv uten verdighet.

Bereyter etableres hos Sebald som en levende død. Når Mme. Landau møter Bereyter for første gang sommeren 1971 i Salins-les-Bains, omtaler han seg som en *Wiedergänger*, altså en gjenganger eller et gjenferd (66). Jan Ceuppens påpeker i artikkelen "Seeing Things: Spectres and Angels in W.G. Sebald's Prose Fiction" at det er vanskelig ikke å relatere sagnet om hjortespranget, som Bereyter gjengir for sine elever (46-47), til Franz Kafkas fragmenter om jegeren Gracchus (Ceuppens 2004: 192).⁴³ Hos Kafka er Gracchus en jeger som omkommer i Schwarzwald under jakten på en alpegeit (*Gemse*), men som ikke når frem til dødsriket:

⁴³I den tredje fortellingen i *Die Ausgewanderten*, "Ambros Adelwarth", er anknytningen til Gracchus-fragmentene klarere. Ambros og Cosmo reiser med båt nedover Det gylne horn og går i land i en bukt: "Zwei Würfelspieler hockten am Quai." (Sebald 1993b: 198) Litt senere ser Ambros og Cosmo "eine graue Taube von der Größe eines ausgewachsenen Hahns" (Sebald 1993b: 199). Et av Kafkas Gracchus-fragmenter åpner med at skipet til Gracchus ankommer havnen i Riva: "Zwei Knaben saßen auf der Quaimauer und spielten Würfel." (Kafka 1996: 266) Borgemesteren i byen blir varslet om Gracchus' ankomst av "eine Taube, aber groß wie ein Hahn" (Kafka 1996: 268).

Mein Todeskahn verfehlte die Fahrt, eine falsche Drehung des Steuers, ein Augenblick der Unaufmerksamkeit des Führers, eine Ablenkung durch meine wunderschöne Heimat, ich weiß nicht was es war, nur das weiß ich, daß ich auf der Erde blieb und daß mein Kahn seither die irdischen Gewässer befährt. So reise ich, der nur in seinen Bergen leben wollte, nach meinem Tode durch alle Länder der Erde. (Kafka 1996: 269)

I likhet med Gracchus ville Bereyter bare leve i fred i sitt ”heimatliche Voralpenland” (84), men i stedet lever han i limbotilstanden til et gjenferd. Gjennom Gracchus-referansen og gjengangerbeskrivelsen etableres Bereyter som en person som befinner seg på grensen mellom livet og døden. Han er menneskelig, men likevel ikke et menneske. Han er dømt til å hjemsøke verden til han kan finne ro, noe han til slutt gjør når han tar det endelige steget over i de dødes rekker.

Gjenferdet er en figur som dukker opp gjennomgående i Sebalds forfatterskap. Ceuppens knytter gjenferdet til det generelle repetisjonsmønsteret man finner i Sebalds prosabøker: Fortelleren lytter til historiene til ulike personer for deretter å gjengi disse historiene i sine egne fortellinger. Ifølge Ceuppens er dette ”[a] way of demonstrating that witnessing, or bearing witness, is always in some way a repetition without a final word: the narrator is no more able to turn the stories into a final statement than are the other characters.” (Ceuppens 2004: 191) Gjenferdet blir en metafor for det uavsluttede og ufullstendige ved et ethvert vitnesbyrd. Gjenferdet er et stykke traumatisk fortid ”one would like to shake off but never quite can, a metaphor for the kind of inheritance one can never really assume, since it is not simply given but imposes itself.” (Ceuppens 2004: 194)

Forstått som figurer har Agambens muselmann og Sebalds gjenganger/gjenferd visse strukturelle likheter: Begge to befinner seg på grensen mellom liv og død, menneske og ikke-menneske. For Sebald er gjengangeren/gjenferdet dessuten knyttet til vitnesbyrdet, noe som gjør det interessant å relatere denne figuren til muselmannen, som Agamben gjør til utgangspunkt for sine refleksjoner omkring vitnet og vitnesbyrdet.

6.7 Å se Medusa

Agamben støtter seg på Levi, som hevder at muselmennene utgjør de egentlige vitnene til Holocaust:

I must repeat – we, the survivors, are not the true witnesses. This is an uncomfortable notion, of which I have become conscious little by little, reading the memoirs of others and reading mine at a distance of years. We survivors are not only an exiguous but also an anomalous minority: we are those who by their prevarications or abilities or good luck did not touch bottom. Those who did so, those who saw the Gorgon, have not returned to tell about it or have returned mute, but they are the ‘Muslims’, the submerged, the complete witnesses, the ones whose deposition would have a general significance. (Levi 1988b: 63-64)

Levi kan bare vitne på vegne av de døde, og hans vitnesbyrd kan bare bli en blek avskygning av de dødes opplevelser, siden han ikke har sett det de døde har sett. Men hva har de døde sett? Hvilken viten besitter de døde som Levi aldri vil kunne besitte? Levi svarer metaforisk: De døde har sett ”the Gorgon”. I gresk mytologi er gorgonene kvinneskikkelser med slanger til hår som med blikket kan forvandle mennesker til stein. Den mest kjente av gorgonene er Medusa (Oswalt 1969: 119).

Agamben påpeker (med referanse til François Frontisi-Ducroux) at gorgonen ikke har et ansikt i betydningen av det greske ordet *prosopon*, som etymologisk betyr ”what stands before the eyes, what gives itself to be seen” (Agamben 2002: 53). Gorgonens ansikt er et *antiprosopon*, et ansikt som ikke lar seg se, fordi et blikk på det ville resultere i død. Likevel ble gorgonens ansikt fremstilt på vaser og lignende gjenstander:

Breaking with the iconographical tradition by which the human figure is drawn in vase painting only in profile, the Gorgon does not have a profile; she is always presented as a flat plate, without a third dimension – that is, not as a real face but as an absolute image, as something that can only be seen and presented. The *gorgoneion*, which represents the impossibility of vision, is what cannot *not* be seen. (Agamben 2002: 53)

Gorgonens ansikt er et absolutt bilde, et bilde som man ikke kan unngå å se, ikke kan unngå å forholde seg til. Det kan karakteriseres som et umulig syn, i den forstand at det er uunngåelig og utslettende på samme tid. Gorgonens ansikt er et syn inn i døden, og det markerer dermed terskelen mellom liv og død, og også terskelen mellom menneske og ikke-menneske. Å se gorgonens ansikt er å se døden, å se inn i det ikke-menneskelige.

Agamben påpeker videre (fortsatt med referanse til Frontisi-Ducroux) at det kan trekkes en parallell mellom frontaliteten i avbildningen av gorgonen og den retoriske

figuren apostrofe. Apostrofe betegnet opprinnelig at en taler vendte seg bort fra sitt publikum og i stedet henvendte seg til en ny tilhører som enten var til stede eller fraværende (Lothe m.fl. 1997: 19). Det (umulige) synet av gorgonens ansikt ligner ifølge Agamben (og Frontisi-Ducroux) på apostrofen: "[T]he impossibility of vision of which the Gorgon is the cipher contains something like an apostrophe, a call that cannot be avoided." (Agamben 2002: 54)

Agamben omfortolker Levis gorgon. Fra å være noe udefinerbart som muselmennene har sett, blir gorgonen en metafor for det tomrommet som finnes i Holocausts midte: det umulige synet (gasskammeret) som leirene var organisert rundt og som bare muselmannen har sett. Muselmannen blir for Agamben veien inn til dette usynlige senteret, fordi muselmannen – ved å befinne seg på grensen mellom liv og død, menneske og ikke-menneske – også selv utgjør et slikt umulig syn. Holocausts usynlige og umulige senter og muselmannen som en slags forlengelse av dette er vitnesbyrd for Agamben:

That at the "bottom" of the human being there is nothing other than an impossibility of seeing – this is the Gorgon whose vision transforms the human being into a non-human. That precisely this inhuman impossibility of seeing is what calls and addresses the human, the apostrophe from which human beings cannot turn away – this and nothing else is testimony. (Agamben 2002: 54)

Den transformasjonen fra menneske til ikke-menneske som muselmennene gjennomgikk – "unbearable to human eyes" – treffer den grunnleggende "bunnen" i betrakteren, i mennesket. Dette uunngåelige synet "taler" til betrakteren, medmennesket. Dette synet, dette kallet, denne apostrofen som ikke noe menneske kan vende seg bort ifra, er vitnesbyrd, og siden denne apostrofen springer ut fra muselmannen, det vil si de som gikk til grunne i leirene, eksisterer det ikke noe fullstendig vitnesbyrd for Agamben:

[N]ot even the survivor can bear witness completely, can speak his own lacuna. This means that testimony is the disjunction between two impossibilities of bearing witness; it means that language, in order to bear witness, must give way to a non-language in order to show the impossibility of bearing witness. The language of testimony is a language that no longer signifies and that, in not signifying, advances into what is without language,

to the point of taking on a different insignificance – that of the complete witness, that of he who by definition cannot bear witness. (Agamben 2002: 39)

De døde kan ikke tale, de overlevende må tale på deres vegne. Men de overlevendes vitnesbyrd vil alltid inneholde et tomrom, et blindpunkt, fordi de ikke besitter den kunnskapen som de døde, muselmenenne, har. De overlevende kan bare vitne om vitnesbyrdets umulighet, vitnesbyrdet er forbeholdt muselmennene.

6.8 Bereyters apostrofe

Fortellingen om Bereyter kretser rundt et umulig syn som ligner på det som Agamben opphever til det fremste kjennetegnet på Holocaust. Bereyters tjenestetid oppsummeres av fortelleren med følgende formulering: "Sechs Jahre diene er [...] und wird mehr gesehen haben, als ein Herz oder Auge hält." (82) Årene 1939-45 er fortellingens usynlige senter, og tekstpassasjen som omslutter disse årene beskriver Bereyters omflakking rundt på det europeiske kontinentet, som var han en 1900-talls versjon av Kafkas jeger Gracchus. Det Bereyter bevitner disse årene, overskrider det et øye eller et hjerte kan holde ut, overskrider det et menneske kan holde ut. Hva dette noe var kan derfor ikke artikuleres, men må forbli uuttalt og ukjent for alle andre enn den levende døde Bereyter. Tomrommet som formuleres i bemerkningen om tjenestetiden er samtidig både det punktet Bereyter taler fra og det han ikke kan tale om, det er på én og samme tid grunnen til at han taler og at han ikke kan tale.

Bereyters stemme er, som nevnt tidligere, filtrert gjennom fortelleren og Mme. Landau. Det finnes imidlertid ett unntak: I passasjen som tar for seg krigsårene er det gjengitt en billedtekst som Bereyter har skrevet til et av fotografiene. Under bildet som viser Bereyter i bar overkropp sittende ved et bord, står det: "zirka 2000 km Luftlinie weit entfernt – aber von wo?" (83) I passasjen som omhandler de mørke krigsårene som Bereyter ikke har noe å fortelle om, bryter altså Bereyters stemme igjennom. Hvem er dette utsagnet rettet til? Siden det er å finne i Bereyters private fotoalbum, er det rimelig å anta at dette er en refleksjon Bereyter har gjort seg over sin egen situasjon i verden, et spørsmål han har stilt seg selv, men ikke funnet noe svar på. Siden billedteksten er formulert som et spørsmål, retter den seg imidlertid også mot enhver annen person som måtte bla igjennom albumet. Når fortelleren inkorporerer spørsmålet i sin fortelling,

skiller det typografisk ut og plasserer det rett under fotografiet av den barbrystede Bereyter, fremstår det som et brudd i fortellingen, eller – med Agambens ord – som en apostrofe. Med ett brytes fortellerens stemme, og Bereyter selv, gjengangeren, den levende døde, kommer til orde, og leserens oppmerksomhet dras mot spørsmålet og fotografiet det er plassert under.

Geoffrey H. Hartman har påpekt at Agamben utstyrrer sitt ”*antiprosopon* med et ansikt, sådan som dette begreb forstås hos filosofen Emmanuel Levinas. Hans abjekte, Medusa-ramte tilstand udgør en appell og en udfordring, som det menneskelige i os ikke kan omgå.” (Hartman 2007: 17) Jeg skal ikke begi meg inn på noen utlegning av Levinas’ filosofi, men det kan være verdt å minne om at Levinas forstår det menneskelige ansiktet som etikkens utgangspunkt, siden det nevnte sitatet fra fotoalbumet er innmontert på en dobbeltside med to fotografier som begge har Bereyters ansikt som midtpunkt:

I ansiktet som visar sig kan jag avläsa ett påbud, som om en överordnad talade till mig. Ändå är *den andres* ansikte samtidigt blottat; det är den fattige för vilken jag kan göra allt och som jag är skyldig allt. Och jag, vem jag än är, dock i egenskap av ”första person”, är den som har att svara på denna uppfordran med allt vad som står mig till buds. (Levinas 1988: 103)

Bereyters apostrofe gis på denne dobbeltsiden bokstavelig talt et menneskelig ansikt. Spørsmålet (og Bereyters ansikt(er): ”Ansiktet talar. Det talar på så sätt att det är ansiktet som möjliggör och påbörjar allt tal.” (Levinas 1988: 102)) markerer de to ytterpunktene som definerer Bereyters historie – Tyskland eller Auschwitz, gjerningsmann eller offer – og bretter ut den gråsonen som Bereyter taler fra. Christina M.E. Szentivanyi påpeker at de to fotografiene etablerer et dobbeltgjengermotiv (Szentivanyi 2006: 361), noe som destabiliserer appellen i Bereyters ansikt(er): Det er den levende døde Bereyter, det egentlige vitnet, som taler og ber oss om å møte hans umulige blikk.

Spørsmålet tegner opp det Agamben kaller et nytt *terra ethica* (Agamben 2002: 69), et utforsket etisk landskap, og gjør fortelleren til dets kartograf. Spørsmålets ”wo?” lar seg ikke stedfeste. Slik Bereyter landsforviser seg selv inn i de eksilertes rekke gjennom sitt nattlige lese- og skrivearbeid (88), er dette stedet ”eksilert” fra det etiske landskapet som menneskene har beveget seg i frem til Auschwitz. Svaret på spørsmålet

ligger i at det ikke lar seg besvare – og Bereyters apostrofe, hans vitnesbyrd, ligger i dets eget sammenbrudd: ”aber von wo?”

Agambens konklusjon, at de egentlige vitnene til Auschwitz er de som ikke kan vitne, de døde, er problematisk, påpeker Hartman, fordi en slik påstand forbigår ”de tusinder af overlever-vidnesbyrd, der rent faktisk findes.” (Hartman 2007: 17) Bereyters vitnesbyrd, slik jeg har utlagt det i dette delkapittelet, kan leses som en modifisering av Agambens posisjon. Bereyter gikk ikke til grunne i Auschwitz, han overlevde krigen og kom tilbake til S. som en levende død. Han lever, men bærer med seg døden fra Auschwitz inn i de levendes rike, inn i etterkrigs-Tyskland. Frem til selvmordet på skinnene står han med en fot i S. og en fot i Auschwitz, så å si. Hans apostrofe – slik den iscenesettes av Sebald i passasjen jeg har utlagt over – får på denne måten et dobbelt utsigelsespunkt: Spørsmålet er formulert av en overlevende, men føyd inn i teksten som ordene til en død mann. På denne måten blir Bereyters apostrofe både en bekrefelse på gyldigheten av den overlevendes vitnesbyrd og en påminnelse om at den overlevendes vitnesbyrd aldri kan løsrives fra de druknede, fra dem som så Medusa. Bereyters spørsmål tvinger leseren til stillingstagen, og det tvinger leserens blikk mot Bereyters ansikt, tvinger leserens blikk mot disse øynene som har sett mer enn et hjerte kan tåle.

AVSLUTNING: Vitner for vitnet

Jeg skrev i innledningen at min overordnede påstand er at Sebald med fortellingen forsøker å yte sin hovedperson restitusjon for den uretten som ble begått ham, og at jeg mer generelt mener at "Paul Bereyter" må betraktes som et bidrag til den tyske selvransakelsen og sorgarbeidet over de tyske og europeiske jødene. I det foregående har jeg brukt begrepene "traume" og "vitne" som innganger til "Paul Bereyter" og forfulgt de fortolkningsmessige føringene som dette legger for Sebalds fortelling. Jeg har vist hvordan fortellingen tematiserer traume- og vitneerfaringen, og jeg har analysert Sebalds litterære strategier med henblikk på hvordan disse erfaringene forsøkes formidlet til leseren. Til tross for at jeg har beveget meg gjennom "Paul Bereyter" fra fire ganske forskjellige innfallsvinkler, mener jeg at man i fortellingen kan identifisere én overordnet strategi for å nærme seg Holocaust: Fortellingen forsøker å innsette leseren i en vitneposisjon overfor enkeltmennesket Paul Bereyter. Ved å innsette leseren i en slik posisjon, får fortellingen selv karakter av å være et vitnesbyrd. Jeg vil avslutte oppgaven med en kort diskusjon av dette aspektet ved "Paul Bereyter".

I den forbindelse er det verdt å minne om at Sebald modellerer sin fortelling etter en autentisk livshistorie. Riktignok tar han seg fiksjonelle friheter, men "[t]he big events" (Angier 2007: 72) er sanne. Sebald har altså ikke diktet opp en person og en livshistorie for på den måten å belyse et kapittel i tysk historie. Følger man en slik strategi blir forfatterens litterære inngrep (den fiktive personen) det bærende elementet i fortellingen, noe som synes problematisk da "die Literatur heute, allein auf sich gestellt, zur Erfindung der Wahrheit nicht mehr taugt." (Sebald 2003b: 112) Ved å bearbeide en reell livshistorie, lar Sebald historien legitimere fiksjonen, ikke omvendt.

Hvordan man omformer et annet menneskes liv til litteratur uten å øve urett mot dette mennesket, er et gjennomgående spørsmål i fortellingen. Bekymringer av denne typen utgjør fortellingens igangsettende moment: Fortelleren opplever sine forsøk på å anskueliggjøre Bereyter gjennom fantasien som utillatelige, og han bestemmer seg derfor for å reise tilbake til S. for å undersøke omstendighetene omkring selvmordet til sin gamle lærer. Livet til Bereyter rekonstrueres på bakgrunn av fortellerens egne minner og samtaler han fører med mennesker i S., hovedsakelig Mme. Landau. Undersøkelsene og samtaler til fortelleren danner tekstens fortellerstruktur, som kan beskrives som en kjede

av vitnesbyrd: Fortelleren lytter til Mme. Landaus erindringer om Bereyter, og Mme. Landau har i sin tid lyttet til Bereyter fortelle om sitt eget liv. Leseren innskrives som et (foreløpig) siste ledd i denne kjeden. Fotografiene i fortellingen styrker og utfyller denne vitneposisjonen. De dokumenterer Bereyters liv, kommenterer fortellingens tematikk og – gjennom sin strukturlikhet med traumet – peker mot Bereyters erfaring av å ha sett mer enn et hjerte eller et øye kan holde ut. Fortellingens tilknytning til det erketyske fenomenet *Heimat* kan i denne sammenhengen forstås som en måte å ”normalisere” eller ”menneskeliggjøre” Bereyter på. Ved å fokusere på at Bereyter så på seg selv som tysker fullt og helt, forskyves oppmerksomheten vekk fra det nazistiske ”Dreiviertelariet”-stempelet og mot Bereyter som et individ med mange av de samme forestillingene og erfaringene som ”vanlige” tyskere. At fortellingen reartikulerer noen sentrale problemstillinger fra den såkalte leirlitteraturen oppretter en forbindelse mellom Bereyter og de millionene som ble sendt til konsentrasjons- og dødsleirene, en erfaring Bereyter ble skånet for, men som likevel preget livet hans og til slutt sendte ham i døden. Ved at det opprettes en slik forbindelse, understrekes Bereyters status som et offer for Holocaust: Bereyter er – til tross for at han tjenestegjorde i *Wehrmacht* krigen ut – én av de seks millionene.

De fortellertekniske grepene som Sebald benytter seg av, som – bokstavelig talt – bringer leseren ansikt til ansikt med Bereyter, og tilknytningen til bestemte undergenrer (*Heimat*- og leirlitteratur) er i kombinasjon med på å opprette et nært, nesten personlig, forhold mellom leseren og Bereyter. Ved å tre inn i vitne-tilhører-relasjonen som fortellingen etablerer, er leseren med på å legitimere Sebalds litterære virksomhet og holde liv i erindringen om en tysk-jødisk enkeltskjebne under og i skyggen av Holocaust. Ved å komme Bereyter i møte, la ham stå frem med en menneskelighet som ble tatt fra ham, er leseren med i et forsøk på å yte ham restitusjon. Samtidig insisterer fortellingen på at et slikt forsøk aldri kan bli noe mer enn nettopp det, et forsøk. Dette slås fast allerede på fortellingens første side: Jernbaneskinne sporer an en bevegelse mot motivets metonymiske forlengelse, Auschwitz, samtidig som det traumatiske aspektet som hefter ved jernbanemotivet understreker at den historiske og individuelle erfaringen som finnes der skinnene slutter er og blir utilgjengelig for oss. Bereyter må ha sett mer enn et hjerte eller et øye kan tåle, og en slik erfaring kan utenforstående aldri sette seg inn

i. Man kan – og bør – forsøke, men man må akseptere at ens eget bidrag begrenser seg til å komme Bereyter i møte. Uretten mot Bereyter – og de europeiske jødene – kan aldri rettes opp, bare bevitnes. Og det er dette fortellingen ”Paul Bereyter” gjør. Den gir et vitnesbyrd om Sebalds gamle lærer, et vitnesbyrd som til tross for sin utilstrekkelighet forsøker å hindre at Paul Bereyters liv forsvinner i historien.

Litteratur

Primærtekst:

Sebald, W.G. 1993a. "Paul Bereyter" i W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* [1992]. Frankfurt am Main, s. 40-93.

Andre tekster av Sebald:

Sebald, W.G. 1994. *Schwindel. Gefühle* [1990]. Frankfurt am Main.

_____. 1990. "Jean Améry und Primo Levi" i Irene Heidelberger-Leonard (red.): *Über Jean Améry*. Heidelberg, s. 115-125.

_____. 1993b. "Ambros Adelwarth" i W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* [1992]. Frankfurt am Main, s. 95-215.

_____. 1995a. *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* [1988]. Frankfurt am Main.

_____. 1995b. "Verlorenes Land – Jean Améry und Österreich" i W.G. Sebald: *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur* [1991]. Frankfurt am Main, s. 131-145.

_____. 2001a. "Luftkrieg und Literatur" i W.G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur* [1999]. Frankfurt am Main, s. 9-110.

_____. 2001b. "Der Schriftsteller Alfred Andersch" i W.G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur* [1999]. Frankfurt am Main, s. 111-147.

_____. 2003a. "Ein Versuch der Restitution" i W.G. Sebald: *Campo Santo*. Frankfurt am Main, s. 240-249.

_____. 2003b. "Konstruktionen der Trauer. Günter Grass und Wolfgang Hildesheimer" i W.G. Sebald: *Campo Santo*. Frankfurt am Main, s. 101-128.

_____. 2003c. "Mit den Augen des Nachtvogels. Über Jean Améry" i W.G. Sebald: *Campo Santo*. Frankfurt am Main, s. 149-171.

Intervjuer:

Angier, Carol 2007. "Who is W.G. Sebald?" i Lynne Sharon Schwartz (red.): *the emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, s. 63-77.

Cuomo, Joseph 2007. "A Conversation with W.G. Sebald" i Lynne Sharon Schwartz (red.): *the emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, s. 93-119.

Jaggi, Maya. 2001. "Recovered memories". Guardian Unlimited. <<http://books.guardian.co.uk/departments/politicsphilosophyandsociety/story/0,6000,555839,00.html>>. Nedlastet 26.04.2006.

Löffler, Sigrid. 1997. "'Wildes Denken'. Gespräch mit W.G. Sebald" i Franz Loquai (red.): *W.G. Sebald*. Eggingen, 135-137.

Sebald, W.G. og Turner, Gordon. 2006. "Introduction and Transcript of an interview given by Max Sebald" i Scott Denham og Mark McCulloh (red.): *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin og New York, s. 21-29.

Wachtel, Eleanor. 2007. "Ghost Hunter" i Lynne Sharon Schwartz (red.): *the emergence of memory. Conversations with W.G. Sebald*, s. 37-63.

Tekster om Sebald:

Arnold, Heinz Ludwig. 2003. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: W.G. Sebald*. München.

Bigsby, Christopher. 2006. *Remembering and Imagining the Holocaust. The Chain of Memory*. Cambridge og New York.

Ceuppens, Jan. 2004. "Seeing Things: Spectres and Angels in W.G. Sebald's Prose Fiction" i J.J. Long og Anne Whitehead (red.): *W.G. Sebald – A Critical Companion*. Seattle, s. 190-203.

_____. 2006. "Transcripts: An Ethics of Representation in *The Emigrants*" i Scott Denham og Mark McCulloh (red.): *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin og New York, s. 251- 263.

Fuchs, Anne. 2004. *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*. Köln, Weimar, Wien og Böhlau.

Korff, Sigrid. 1998. "Die Treue zum Detail – W.G. Sebalds *Die Ausgewanderten*" i Stephan Braese (red.): *In der Sprache der Täter. Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur*. Opladen / Wiesbaden, s. 167-199.

Long, J.J. 2003. "History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*" i *Modern Language Review* 98, s. 118-139.

_____. 2006. "Disziplin und Geständnis. Ansätze zu einer Foucaultschen Sebald-Lektüre" i Michael Niehaus og Claudia Öhlschläger (red.): *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin, 219-239.

_____. 2007. "W.G. Sebald: A Bibliographical Essay on Current Research" i Anne Fuchs og J.J. Long (red.): *W.G. Sebald and the Writing of History*. Würzburg, s. 11-31.

McCulloh, Mark. 2003. *Understanding W.G. Sebald*. Columbia, South Carolina.

Parry, Ann. 2000. "Idioms for the Unrepresentable: Postwar Fiction and the Shoah" i Andrew Leak og George Paizis (red.): *The Holocaust and the Text. Speaking the Unspeakable*. Basingstoke, s. 109 – 125.

Szentivanyi, Christina M.E. 2006. "W.G. Sebald and Structures of Testimony and Trauma: There are Spots of Mist That No Eye can Dispel" i Scott Denham og Mark McCulloh (red.): *W.G. Sebald. History – Memory – Trauma*. Berlin og New York, s. 351-363.

Whitehead, Anne. 2004. "The butterfly man: trauma and repetition in the writing of W.G. Sebald" i Anne Whitehead: *Trauma Fiction*. Edinburgh, s. 117-140.

Öhlschläger, Claudia. 2006. "Passionen. Paul Bereyter, Ambros Adelwarth, Max Aurach" i Claudia Öhlschläger: *Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W.G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks*. Freiburg, Berlin og Wien, s. 75-101.

Annen litteratur:

Adorno, Theodor W. 1995a. "Kulturkritik und Gesellschaft" i Petra Kiedaisch (red.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart, s. 27-49.

_____. 1995b. "Meditationen zur Metaphysik" i Petra Kiedaisch (red.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart, s. 55-63.

Agamben, Giorgio. 2002. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive* [it. orig. 1999]. Overs. Daniel Heller-Roazen. New York.

Amery, Jean. 1977a. "Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein" i Jean Amery: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart, s. 130-156.

_____. 1977b. "Wieviel Heimat braucht der Mensch?" i Jean Amery: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Stuttgart, s.74-102.

Assmann, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.

Baer, Ulrich. 2000. "Einleitung" i Ulrich Baer (red.): *"Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur nach der Shoah*. Frankfurt am Main, s.7-35.

_____. 2002. *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge, Massachusetts og London.

Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* [fr.orig. 1980]. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo.

Bauman, Zygmunt. 1989. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge.

Benjamin, Walter. 1977. "Kleine Geschichte der Photographie" i Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Erster Teil*. Frankfurt am Main, s. 368-385.

Blanchot, Maurice. 1995. *The Writing of the Disaster* [fr.orig. 1980]. Overs. Ann Smock. Lincoln og London.

Blickle, Peter. 2002. *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*.

Boll, Friedhelm. 2003. *Sprechen als Last und Befreiung. Holocaust-Überlebende und politisch Verfolgter zweier Diktaturen*. Bonn.

Bruner, Jerome. 2001. "Self-making and world-making" i Jens Brockmeier og Donald Carbaugh (red.): *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam og Philadelphia, s. 25-39.

Caruth, Cathy. 1995. "Introduction" i Cathy Caruth (red.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore og London, s. 3-13.

_____. 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore.

Derrida, Jacques. 2000. "Demeure: Fiction and Testimony" i Maurice Blanchot / Jacques Derrida: *The Instant of my Death / Demeure: Fiction and Testimony* [fr.orig. 1994 /1998]. Overs. Elizabeth Rottenberg. Stanford, s. 13-104.

_____. 2005. "Poetics and Politics of Witnessing" i Thomas Dutoit og Outi Pasanen (red.): *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan* [fr.orig. 2004]. Overs. Rachel Bowlby. New York, s. 65-97.

Dunker, Axel. 2003. *Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz*. München.

Engdahl, Horace. 2002. "Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature" i Horace Engdahl (red.): *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. New Jersey, London, Singapor og Hong Kong, s. 1-15.

Eriksen, Trond Berg (m.fl.). 2005. *Jødehat. Antisemittismens historie fra antikken til i dag*. Oslo.

Erikson, Kai. 1995. "Notes on Trauma and Community" i Cathy Caruth (red.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore og London, s.183-200.

Freud, Sigmund. 1988a. "Jenseits des Lustprinzips" i Dietrich Simon (red.): *Sigmund Freud. Essays III. Auswahl 1920-1937*. Berlin, s. 5-74.

_____. 1988b. "Das Unheimliche" i Dietrich Simon (red.): *Sigmund Freud. Essays II. Auswahl 1915-1919*. Berlin, s. 552-592.

Hartman, Geoffrey H. 2007. "Vidnesbyrd og autenticitet" [am.orig. 2002] i *Passage 58: Vidnesbyrd*. Overs. Morten Visby.

Herf, Jeffrey. 2002. "The Holocaust and the Competition of Memories in Germany, 1945-1999" i Dan Michman (red.): *Remembering the Holocaust in Germany 1945-2000*. New York, s. 9-31.

Hoffmann, E.T.A. 1985. "Der Sandmann" i E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke. Band 3*. Frankfurt am Main, s. 11-49.

Kafka, Franz. 1996. "Texte zum Jäger Gracchus-Thema" i Franz Kafka: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt am Main, s. 266-276.

Koch, Gertrud. 1999. "Handlungsfolgen: Moralische Schlüsse aus narrativen Schließungen. Populäre Visualisierungen des Holocausts" i Gertrud Koch (red.): *Bruchlinien. Tendenzen der Holocaustforschung*. Köln, Weimar, Wien og Böhlau, s. 295-315.

Laub, Dori. 1992. "Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening" i Shoshana Felman og Dori Laub (red.): *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York og London, s. 57-74.

_____. 1995. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle" i Cathy Caruth (red.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore og London, s.61-76.

Levi, Primo. 1988a. "Shame" i Primo Levi: *The Drowned and the Saved* [it. orig. 1986]. Overs. Raymond Rosenthal. London, s. 52-68.

_____. 1998b. "The Grey Zone" i Primo Levi: *The Drowned and the Saved* [it. orig. 1986]. Overs. Raymond Rosenthal. London, s. 22-52.

Levinas, Emmanuel. 1988. *Etik och oändlighet. Samtal med Philippe Nemo* [fr.orig. 1982]. Overs. Maria Gunnarsson Contassot. Stockholm og Lund.

Mann, Klaus. 1984. *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Hamburg.

Mecklenburg, Norbert. 1986. *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*. Königstein / Ts.

Mitscherlich, Alexander og Margarete. 1967. *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*. München.

Pfäfflin, Friedrich. 1996. "Ausgewählte Bibliographie" i Stephan Steiner (red.): *Jean Améry (Hans Maier)*. Basel, s. 281-301.

Schlant, Ernestine. 1999. *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*. New York og London.

Semprun, Jorge. 1995. *Skrive eller leve* [fr.orig. 1994]. Overs. Kjell Olaf Jensen. Oslo.

Sontag, Susan. 2002. *On Photography*.

Storeide, Anette. 2007. *Fortellingen om fangenskapet*. Oslo.

Van der Kolk, Bessel A. 1995. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma" i Cathy Caruth (red.): *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore og London, s. 158-183.

Østerberg, Dag. 2000. *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740-2000*. Oslo.

Oppslagsverk:

"Améry, Jean". 1988. Walther Killy (red.): *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 1*. München.

"apostrofe". 1997. Jakob Lothe m.fl. (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo.

"Benjamin, Walter". 1988. Walther Killy (red.): *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 1*. München.

"Friedell, Egon". 1989. Walther Killy (red.): *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 4*. München.

"gorgons". 1969. Sabine G. Oswalt: *Concise Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. Glasgow og Chicago.

"Mann, Klaus". 1990. Walther Killy (red.): *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 7*. München.

"muselmann". 2005. Boye Wangenstein (red.): *Bokmålsordboka. Definisjons- og rettskrivningsordbok*. Oslo.

”Nacht und Nebel”. 1993. Gutman, Israel: (red). *Enzyklopädie des Holocausts. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. Band II*. Berlin, s. 984-986.

”narrasjon”. 1997. Jakob Lothe m.fl. (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo.

”Nebel”. 1999. Werner Schotze-Stubenrecht m.fl. (red.): *DUDEN. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. Band 6: Lein-Peko*. Mannheim, Leipzig, Wien og Zürich.

”Nürnberger Gesetze”. 1993. Gutman, Israel: (red). *Enzyklopädie des Holocausts. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden. Band II*. Berlin.

”Ossietzky, Carl von”. 1991b. Walther Killy (red.): *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 9*. München.

”post-traumatic stress disorder”. 2007. Elizabeth A. Martin (red.): *Concise Colour Medical Dictionary*. Oxford.

”Toller, Ernst”. 1991a. Walther Killy (red.): *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 11*. München.

”trauma”. 2007. Elizabeth A. Martin (red.): *Concise Colour Medical Dictionary*. Oxford.

”Tucholsky, Kurt”. 1991a. Walther Killy (red.): *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 11*. München.

”Zweig, Stefan”. 1992. Walther Killy (red.): *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Band 12*. München.